

Alfaisal
العددان ٥٤٥ - ٥٤٦ شعبان - رمضان ١٤٤٣هـ/ مارس - إبريل ٢٠٢٢م

التعبيرات الشبابية
هويات جديدة



فتحي بن سلامة:
الوضع العربي الصعب لا يحجب وجود مسار جدي للتحديث

موريس بلانشو: ميشال فوكو كما أتخيله

فيصل دراج: جابر عصفور بين سلطة الثقافة وثقافة السلطة

الأدب الصيني الروائي: رؤية من الداخل

حاتم الصكر: أميركا محفل إشاري تتيه فيه الخطى والثقافات

www.alfaisalmag.com


الفيصل
Alfaisal


@alfaisalmag



من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com

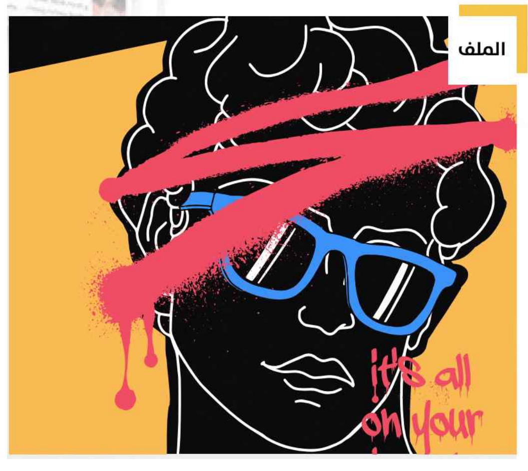


أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل

يصدرها


العددان ٥٤٥ - ٥٤٦ شعبان - رمضان ١٤٤٣هـ/ مارس - إبريل ٢٠٢٢م، السنة السادسة والأربعون





التعبيرات الشبابية ١٤ ← ٤٥

منير السعيداني
تعبيرات شبابية تتفق في رفضها

فريد الزاهي
تعبيرات تتوسل أناقة متوحشة

نورة الصويان
شباب سعودي يسعى للفت الانتباه

فاتن مبارك - ياسين أغلالو
روح جديدة وتعبيرات مختلفة

نورا أمين
«كرامب»: عندما يرقص الشباب من أجل المقاومة!

سامي جريدي
خطاب المهمشين بصريًا

مسعود شومان
تعبيرات الشباب:حروف وأرقام ورموز

حمزة الدقون
فن الشباب لديه القوة لتصحيح المفاهيم المغلوطة

أمير صلاح الدين
أغانينا تمسنا بشكل شخصي

بدر معتز
تركت الدراسة من أجل الفن

ردمد
٠٤١١ - ٨٥٢٠
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

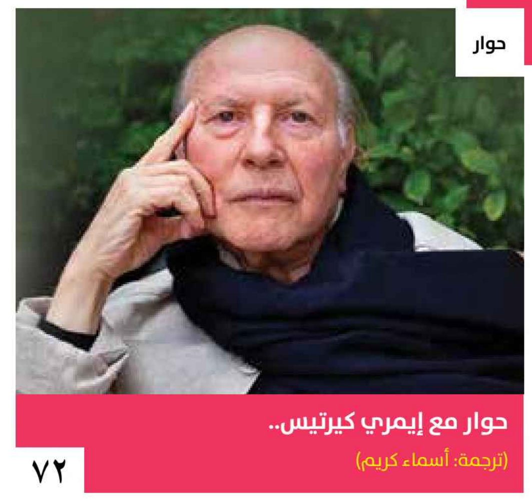
رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الأمين العام المكلف
تركي الشويعر

الناشر
دار الفيصل الثقافية
Al Faisal Cultural House

رئيس التحرير
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com

حوار



حوار مع إيمري كيرتيس..

(ترجمة: أسماء كريم)

٧٢

إيمري كيرتيس هو أول كاتب مجري يفوز بجائزة نوبل في الأدب عام ٢٠٠٢م، «لكتاباته التي تمجد تجربة الفرد الهشة إزاء الحكم المطلق الوحشي» بحسب تنويه الأكاديمية. تتناول أعماله موضوعات الدكتاتورية والحرية الشخصية والهولوكوست؛ لكونه أحد الناجين من معسكرات الاعتقال الألمانية في أوشفيتز وبوتشِنفالد.

بواكير الحداثة



بواكير الأدب المغربي الحديث

(أحمد المديني)

١٣٦

أحتاج في مدخل هذه المقالة إلى وضع وترتيب بعض المحذورات المنهجية، ولتدقيق ولو عابر لمصطلحات تحُوزُ قوة المفهوم وتستقل بدلالات تحميها من زَلل الاستعمال العام الفضفاض. كذلك نحتاج إلى الانتباه للبيئة التي تُستعمل فيها بما تمتلك من خصائص سوسيوثقافية، وإلى الزمن التاريخي المنتسبة إليه، أقرب لما ندعوه بالسياق، فلا مصطلح يوجد مطلقًا مجردًا.

مقال



مقام النص في فِسارة بول ريكور

(مشير باسيل عون)

٨٤

أسهم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور في إنشاء فِسارةٍ فلسفيةٍ استوعبت جميع النظريات التأويلية السابقة، واجتهدت في استثمار عناصرها البنائية الخصبة، فصهرتها في بوتقةٍ تصالحيةٍ ائتلافية. من خصائص هذه الفِسارة أنها لا تنبذ أي إسهام فِساري تأصيلي ولا تُقصي أي اجتهاد تأويلي ناجع، بل تستخرج الطاقات الاستيضاحية المفيدة من الأنظومات الفِسارية الفلسفية.

تاريخ



المكان في منجز عبدالعزيز الفيصل

(فهد إبراهيم البكر)

١١٢

للمكان قيمته لدى الأدباء، فليس المكان جزءًا من التضاريس، والأشكال فحسب، بل هو عواطف وأخيلة؛ لذلك قال الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار، ١٩٦٢م) في كتابه «جماليات المكان»: «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعادٍ هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز».



يوميات

أرض الإشارات: أميركا في نثار اليوميات
(حاتم الصكر) ١٣٠

ثمة تعارضات بين نافذة تنسي الجنوبية، ونافذة التذكر البغدادية. لكل منهما إطار مختلف. بغداد تكثف ضباب الذكرى على زجاجها. ونافذة تنسي تهب رشوة التأمل. ومن المفارقات أنني سأعلم من مواطن هنا، أن تنسي سميت باسم مدينة (تناسي) الصغيرة التي سكنها الهنود، أو السكان الأصليون كما يُسَمَّون، وتعني مكان اللقاء.

تشكيل

أحمد اللباد: تصميم الغلاف خطوة في مشوار معقد
(صبحي موسى) ١٧٢

يمثل أحمد اللباد حالة فنية تمشي على قدمين، فهو رسام ومصور فوتوغرافي ومصمم أغلفة وكتب ومجلات وماركات تجارية وغيرها، لكن علاقته بتصميم الأغلفة كانت الأبرز، فمنذ بدأ في احتراف هذه المهنة وقد أحدث فارقًا كبيرًا في صناعتها، ونقل الذوق المصري من الأغلفة التي تحمل رسومات فنية تترجم العناوين، إلى غلاف جيد من حيث المتانة وتوزيع الأيقونات ودقة الألوان.

كُتب

١٤٤ ← ١٥٣



كُتاب



٤٦
علي حرب
هابرماس.. وأزمة العقل الفلسفي



٧٦
حسين حمودة
تحولات الشعر العربي



١١٦
سمير فُندي
عندما يصف درويش الغيوم





١٣٤
فتحي بن معمر
اللائكية والدين.. جدل الإنسان والكون



١٤٢
علي فخرو
الجواب عن السؤال المفصلي



١٥٤
عقل العويط
خميس مجلّة من الشفاهيّة إلى التوثيق والتدوين



١٧٠
محمدالرميحي
الشباب والبُعد الاجتماعي للتقنية



١٨٤
زكي الميلاد
في الحاجة إلى رؤية معمارية لسوريا المستقبل

الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com

نصوص

١٥٨ ← ١٦٨

ساعات من السعادة (أحمد الخميسي)
تعليم أمي كيف تضع مولودًا (ورسَن شِري ت: سلمان الجربوع)
التئام (عبدالكريم النملة)
قصص (أندريس نيومان ت: نجوى عنتر)
قصائد (عمر شبانة)
نحن نسكن في الكلمات (روزي أوسلندر ت: مروان علي)
الملابس (محيي الدين جرمة)

في هذا العدد

- حوار الأحياء والموتى (محمد صلاح بوشتلة) ٥٠
- قبور المثقفين (محمد حجيري) ٥٨
- الحوار مع فتحي بن سلامة ٦٤
- إيمري كيرتيس (ياسين عاشور) ٧٢
- جابر عصفور (فيصل دراج) ٨٠
- الأدب الروائي الصيني (صالح حسن أبو عسر) ٩٢
- رومان سينجين (حسين علي خضير) ٩٦
- ميشال فوكو كما أتخيله (موريس بلانشو) ٩٨
- هوس بطعم الجنون (نبيل موميد) ١٠٢
- إجازة ابن أسد الأميوطي (عادل العوضي) ١٠٤
- ماكيت القاهرة (محمد عبدالهادي) ١٠٨
- كتابٌ حول روح الإنسان (باسم سليمان) ١١٨
- من حواف التذكر البعيد (محمد الشيباني) ١٢٢
- التراث والهوية بين شحرور والخطيبي (علي بلجراف) ١٢٦
- صديق واصل (محمود شاهين) ١٧٦
- أشرف بزناتي (محمد نجيم) ١٨٠

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . ب ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

مدير التحرير
أحمد زين

رئيس قسم التصميم
ينال إسحق

الإخراج والتنفيذ
سبهان غاني
محمد يوسف شريف

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

النشر الإلكتروني
حبيب عبدالله

الاشتراكات والتوزيع
محمد المنيف
١١٤٥٠٠٠٠٤ (٩٦٦+)- تحويلة: ٤٤٤
مباشر ١١٢٩٣١٢٣٣ (٩٦٦+)
ms@kfcris.com

مراسلات التحرير
editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة
ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية
هاتف المجلة: ١١٤٦٥٣٠٢٧ (٩٦٦+)
فاكس: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)
contact@alfaisalmag.com

الإعلانات
هاتف: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)
advertising@alfaisalmag.com



تركي الفيصل يلتقي المبعوث السويدي إلى اليمن

استقبل الأمير تركي الفيصل، رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، في مكتبه، المبعوث السويدي الخاص إلى اليمن السفير بيتر سيمنبي. كما استقبل الأمير تركي الفيصل، مفتي جمهورية البوسنة والهرسك السابق الشيخ مصطفى سيريتش.



الأمير تركي الفيصل مع السفير بيتر سيمنبي



الأمير تركي الفيصل مع الشيخ مصطفى سيريتش

.. ويحاضر عن تحديات الهوية والمواطنة

ألقى الأمير تركي الفيصل محاضرة بعنوان "تحديات الهوية والمواطنة" في نادي الأحساء الأدبي، تحدث فيها عن أهمية ترسيخ الهوية الوطنية. وعلى هامش المحاضرة زار الفيصل بعض معالم الأحساء الأثرية في جولة نظمها النادي.





المركز يستقبل وفدًا من مركز الدراسات والبحوث القانونية

استقبل مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، وفدًا من مركز الدراسات والبحوث القانونية التابع لهيئة الخبراء، في إطار سعيهما المشترك لتنمية الجهود في مجال البحوث. واطلع الوفد في الزيارة على طبيعة عمل المركز، واستمع لشرح عن الخدمات البحثية والمكتبية التي يقدمها، كما زار الوفد متحف الفيصل، الذي يمتلك إحدى كبريات المجموعات العالمية من المخطوطات العربية والإسلامية الأصلية النادرة والفريدة.

واستعرض الأمين العام المكلف للمركز تركي الشويعر قدرات المركز البحثية، موضحًا للوفد الزائر أن المركز يوفر منصة معرفية تجمع الباحثين والمؤسسات البحثية محليًّا وإقليميًّا وعالميًّا لإنتاج بحوث أصيلة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، والمشاركة في المناقشات العلمية والحوار بين الثقافات المختلفة.

كما بحث الوفد الزائر آلية التعاون بين المركزين في إطار تنمية جهودهما البحثية في مجالات الاهتمام المشتركة، وكذلك كيفية الاستفادة من جهود مركز الملك فيصل وخبراته التي تمتد إلى ما يقارب الأربعين عامًا.

حق اللجوء
بين القانون الدولي والقانون الإسلامي

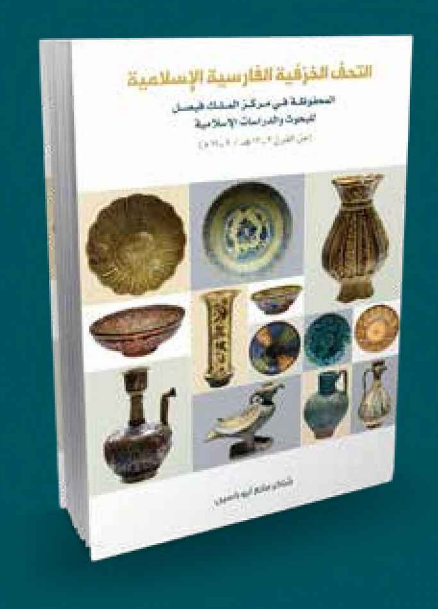
أقام المركز ومشروع العرب اللاجئين بجامعة أوسلو حلقة نقاش افتراضية بعنوان: "حق اللجوء بين قانون اللاجئين الدولي والقانون الإسلامي: النظرية والتطبيق". وقدم الكلمة الافتتاحية السفير خالد خليفة (ممثل المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين لدى دول مجلس التعاون الخليجي). وشارك في النقاش الدكتورة شارلوت ليزا (باحثة ما بعد الدكتوراه، جامعة أوسلو؛ باحثة زائرة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية)، والدكتور مسفر القحطاني (أستاذ في قسم الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الملك فهد للبترول والمعادن)، والدكتورة دلال ستيفنز (أستاذ قانون اللاجئين، كلية الحقوق، جامعة واروبك). وأدار الحوار محمد الرميزان (باحث متعاون، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية).



كتاب التحف الخزفية الفارسية الإسلامية

تمثل المجموعة الخزفية الفارسية الإسلامية، المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، جانبًا مهمًّا من تاريخ الحضارة الإسلامية، ومن خلالها يمكن التعرف إلى طبيعة الحياة اليومية للمجتمع الإسلامي في ذلك العصر، إضافة إلى أنها تعكس طبيعة العلاقات مع الحضارات والبلدان الأخرى المجاورة، وترصد جوانب الاختلاف وانعكاس علاقتها بالحضارات الأخرى على طرق التصنيع والزخرفة الإسلامية.

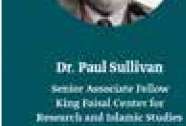
وحول هذه المجموعة الخزفية النادرة، أصدرت إدارة النشر بالمركز كتابًا جديدًا يحمل عنوان "التحف الخزفية الفارسية الإسلامية المحفوظة في مركز الملك فيصل من القرن ٣ - ١٣هـ/ ٩ - ١٩م"، وهو دراسة مهمة تتناول بداية ظهور صناعة الفخّار والخزف في العالم الإسلامي، وكيف توصل المسلمون إلى هذه المصنوعات، وتميزوا بصناعاتها، وأبدعوا في طرق زخرفتها، وقد اشتمل الكتاب على عدد كبير من صور القطع الخزفية النادرة.



المملكة والتحول العالمي في مجال الطاقة

نظم المركز حلقة نقاش افتراضية بعنوان: المملكة العربية السعودية والتحول العالمي في مجال الطاقة: الفرص والتحديات. شارك في النقاش الدكتور بول سوليفان (باحث متعاون أول، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية)، والدكتور يوسف الشمري (الرئيس التنفيذي، شركة CMarkits لأبحاث النفط)، والدكتورة عائشة السريحي (باحثة مستقلة). وأدار الحوار الباحث في المركز فارس السليمان.





"تصيين" المساجد ذات الطراز العربي

أُقيمت حملة تعنى ب«تصيين» المساجد ذات «الطراز العربي» في مجتمعات الأقليات العرقية «الهُوي» في الصين منذ ٢٠١٨م. الإصدار الجديد من تعليقات وعنوانه "المساجد «العربية» و«تصيين» الإسلام بين مجتمعات ال«هُوي» في الصين للباحث الدكتور ديفيد ستروب، يناقش

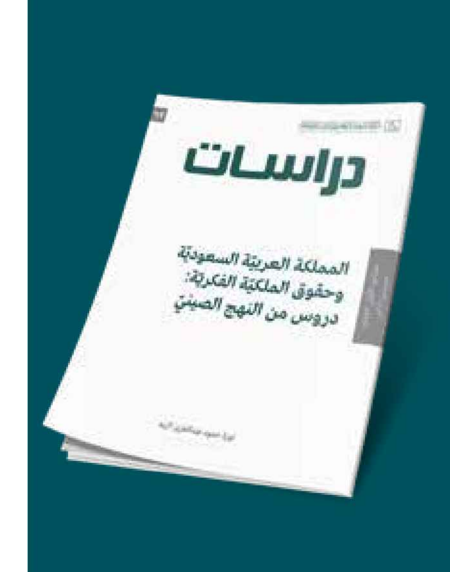


هذه القضية. فالمساجد التي بنيت بعد الثورة الثقافية للصين في المدة من (١٩٦٦-١٩٧٦م) تتميز بسمات الطراز المعماري الإسلامي من قبب كروية، ومآذن شاهقة يعلوها هلال. اكتسب بناء المساجد بهذا الأسلوب شعبية على مدى الأربعين عامًا الماضية، ويشعر كثير من أفراد مجتمع الهوي بأن المباني ترمز إلى عودة ظهور الإسلام بعد سنوات من القمع. علاوة على ذلك، بالنسبة لكثير من مجتمعات الهوي، يعد البناء على «الطراز العربي» طريقة للمصلين لإحياء صلة متجددة بميراثهم الإسلامي. وبفرض الطابع الصيني على هذه المساجد التي أصبحت رمزًا لهوية مجتمعات الهوي، تحاول الدولة الصينية فرض قيود على التعبير عن الهوية العرقية والدينية لمجتمعات الهوي، إضافة إلى السيطرة على السياسات العرقية.

دروس من النهج الصيني

تتبّع دراسة وعنوانها "المملكة العربية السعودية وحقوق الملكية الفكرية: دروس من النهج الصيني" للباحثة نورة الزيد، التجربة الصينية التي كيَّفت، شأن من سبقها من دول أخرى، سياساتها للملكية الفكرية؛ لكي تتناسَب مع نضج نظامها الوطني في الابتكار. ويُعدّ تطوير منظومة فعّالة للابتكار أمرًا محوريًّا في ظل زيادة السعودية الاستثمار في الابتكار لحفز النموّ في القطاعات غير النفطيّة.

وتُعدُّ الملكيّة الفكريّة أداةً قويّة لتحفيز الابتكار، والسرديّة السائدة في الخطاب المعتاد حول الملكيّة الفكريّة، هي أنّ: ارتفاع معايير الملكيّة الفكريّة يؤدّي إلى تعظيم المُخرَجات الابتكاريّة، غير أنّ هذه الدراسة ترى أنّ ضعف معاييرها هو الأنسب في هذه المرحلة من مراحل التنمية الاقتصاديّة في البلاد؛ لأنّ ذلك يتيح عمليّة نقل للتقنية بشكل أكثر سلاسةً، وهي العمليّة اللازمة لبناء قدرة ابتكاريّة وسَدّ الفجوات القائمة.



متابعات إفريقية العدد ٢٢

يناقش عدد جديد من مجلة متابعات إفريقية التي يشرف عليها الباحث في المركز الدكتور محمد السبيطلي، تطور الأحداث في القارة السمراء، متتبعًا الانقلابات التي شهدتها بعض دول القارة. فقد استفتحت القارة الإفريقية السنة الميلادية الجديدة بانقلاب عسكري في بوركينا فاسو في يوم ٢٥ يناير، أدى للإطاحة بالرئيس المدني «روش مارك كريستيان كابوري» الذي وصل إلى السلطة عبر صناديق الاقتراع قبل ست سنوات. تجربة انقلابية جديدة تشهدها المنطقة بعد انقلاب مالي الذي استولى بمقتضاه القائد العسكري «عاصمي غويتا» على السلطة في شهر مايو عام ٢٠٢١م، وفي ظروف انقلابية على المؤسسات الدستورية استولى -أيضًا- «محمد إدريس ديبي» على السلطة في تشاد في شهر إبريل من السنة ذاتها.

وفي شهر سبتمبر شهدت غينيا -أيضًا- انقلابًا أوصل العقيد «مامادي دومبويا» إلى السلطة. وكانت النيجر قد شهدت -أيضًا- محاولة انقلابية فاشلة في شهر مارس. هذا وتوجد بعض المؤشرات التي توحي أن بعض البلدان الإفريقية الأخرى قد تكون مرشحة لحدوث انقلابات مماثلة. وقد عمدت بعض الحكومات إلى أخذ الاحتياطات اللازمة لمنع انتقال عدوى الأحداث في البلاد المجاورة إليها. تجدر الإشارة، إلى أن هذه الانقلابات تأتي -عادةً- في سياقات موضوعية، يلتقي فيها تردي الأوضاع العامة (بما في ذلك الوضع الأمني) مع سوء أداء النخب السياسية عمومًا، علاوة على تنافس إقليمي ودولي، يصاحبه تململ في صفوف الجيش أو بعض وحدات النخبة من القوى الأمنية. إلا أن الخلفية العامة المشتركة بين الأقطار كلها تظل هي هشاشة بُنى الدولة الوطنية في إفريقيا، وعدم ثبات مؤسساتها العامة، وإن اختارت التداول السلمي للسلطة عبر الانتخابات العامة.

إن تبني خيار التداول السلمي للسلطة في إفريقيا كان دائمًا عرضة لانتقادات جزء من النخب المدنية والعسكرية، التي تفضل «السلطة القوية» على سلطة تتمتع بشرعية شعبية لكنها ضعيفة. ومن المؤكد أن المجال السياسي في إفريقيا (مثله مثل: المجال الاقتصادي، والثقافي) يظل حلبة لصراعات متنوعة الموارد والتأثيرات والخلفيات. ومن بينها: النزاعات الفئوية التي تستثمر في الأزمات الأمنية أو السياسية والاجتماعية؛ لتحقيق أغراضها؛ مستعينة -دائمًا- بأطراف دولية وإقليمية؛ نتيجة الضعف البنيوي للمؤسسات السياسية الفاعلة والشرعية.

في هذا السياق، تتواصل أزمات سياسية مفتوحة في بعض أقطار القارة، مثل: إثيوبيا، والصومال، والسودان، وجنوب السودان، وبعض دول غربي إفريقيا. لذلك، تناول هذا العدد الجديد، هذه الملفات كلها، إلى جانب أوراق تحاول عرض ظاهرة الانقلابات في إفريقيا وتفسيرها، وهشاشة النظم السياسية وقابليتها للاختراق، والمعاناة التي تشهدها هذه الأقطار في ظل استمرار جائحة كوفيد-١٩، ومخلفاتها على مختلف الصعد، وبخاصة التربوية والتعليمية.







د. هباس الحربي
رئيس التحرير

تعبيرات الشباب... آليات جديدة لأسلوب الحياة

بدأ الاهتمام بما يعرف بـ«تعبيرات شبابية» مع ظهور «سوسيولوجيا الشباب» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عبر الأفكار التي قدمها إميل دوركايم في كتابه «السوسيولوجيا والتربية»، عادًّا التربيةَ هي التنشئة الاجتماعية الممنهجة لجيل الشباب، وهي التي تبين ثقافتهم؛ إذ تعبّر عن مجموعة القيم والاتجاهات والآراء وأنماط السلوك، ورغبة الاتصال بين ثقافة الشباب وثقافة المجتمع.

والغالب أن تعبيرات الشباب تنشأ عبر ثقافتهم المكتسبة التي تُعد جزءًا من تكوينهم، وهي ثقافة أثّرت فيها وسائل الإعلام التقليدية، وعلى نطاق أوسع أثّرت فيها وسائل التواصل الاجتماعي وأسهمت في تطورها، سواء عبر المضامين والرموز، أو المميزات التي تقدمها هذه الوسائل الحديثة من حيث سهولة الوصول، والتشارك، وإنتاج المضامين ونشرها، وسرعة انتشارها، وهو ما ساهم في ظهور أنماط جديدة من الخطابات الإعلامية أو الصحفية، وما يطلق عليه الآن «صحافة المواطن» أو «صحافة المشاهير» التي حققت وجودها انطلاقًا من تلك المنصات، وأسهمت في صناعة أو صياغة تعبيرات مميزة تعكس ثقافة الشباب.

وبالنظر إلى معطيات هذه الثقافة؛ سنجد أن فئة الشباب تجمع بين مجموعة من المواصفات؛ أبرزها البحث المتواصل عن الاستقلالية، والإحساس بالمسؤولية تجاه الذات، والقدرة على اتخاذ القرارات الخاصة، وغيرها من سمات أو أدوات الاستقلالية التي أدت إلى ظهور أداءات تعبيرية جديدة لدى الشباب تختلف عما هو تقليدي، وهو الأمر الذي جعلها تخلق حراكًا ديناميكيًّا في المجتمع، وهذا الحراك يتحقق وينتشر بشكل تلقائي، وتحمل التعبيرات التي تنتج عنه أبعادًا اجتماعية وثقافية، وتبتكر أساليب حياة مغايرة لمواجهة أساليب الحياة التقليدية، وهم بذلك يصنعون تعبيراتهم الخاصة لتأكيد وجودهم الخاص، وهويتهم المختلفة عن الأجيال السابقة، والإعلان عن ذواتهم، والسعي إلى تجاوز حدود جيل الآباء، والخروج من عباءة الموروث بهدف الانتماء لثقافة عالمية جديدة تتحول التعبيرات فيها إلى هوية أو ملاذ.

وعلى هذا النحو تبرز «تعبيرات الشباب» بآلياتها المغايرة من حيث إنتاج المضمون، أو التواصل مع الآخرين عبر الميديا التفاعلية، والاستفادة من التطور التقني، والشبكات الاجتماعية والميزات التي تقدمها، إضافة إلى الوسائل الأخرى التي يستخدمها الشباب في هذا السياق للتعبير عن أنفسهم؛ مثل: الغرافيتي، الأزياء، النحت، الموسيقا، الغناء بكلمات سريعة تحكي تفاصيل حياتهم، والتحدث بلغة جديدة هي في واقع الأمر (خليط) من لغات مختلفة يستخدمها الشباب، ويصنعون منها رموزهم وتعبيراتهم الخاصة، والمحتوى المعبّر عن ثقافتهم والمناسب لسلوكياتهم؛ مثل: المقاطع الموسيقية، والفيديوهات، والرسوم الفنية، والملابس، وغيرها من الأعمال والأنشطة والسلوكيات التي تعبّر عن هؤلاء الشباب.

ولأهمية هذا الموضوع؛ تُخصص «الفيصل» ملف هذا العدد للتعرف إلى «تعبيرات الشباب»، ومناقشة أبعادها عبر مجموعة من النقاد والمثقفين الذين استضافتهم لتسليط الضوء على أنماط التعبيرات الجديدة من منظور سوسيولوجي وثقافي.

تعبيرات الشباب:
حركة غير منظمة بلا قادة ولا منظرين

لا يفوت الشباب مناسبة لاختبار أداءات تعبيرية جديدة، تختلف عما هو رسمي وتقليدي. بهذه التعبيرات، التي تشمل الغرافيتي والفن المفاهيمي والغناء والرقص، إضافة إلى اللبس ونحت لغة جديدة، تتداخل فيها لغات عدة، أرادوا تأكيد وجودهم الجديد، والتعبير عن هوية خاصة ومختلفة عمن سبقهم من أجيال. الجدران والأعمدة والفضاءات العمومية، تأتي بمنزلة لوحات إعلانية عن وجودهم. وموسيقاهم بإيقاعاتها العالية الحادة، وكلماتها السريعة التي تحكي تفاصيل حياتهم، واحدة من الأدوات التي لجؤوا إليها في الفضاءات العمومية؛ للتعبير عن لحظاتهم الخاصة، وعن ذواتهم التي تتطلع إلى التحرر من تقاليد وسُلَط اجتماعية لم تعد مناسبة لهم.

فن الشباب هو بيان قوي عن استرداد ملكية الجسد وتاريخه، في مقابل الموجات المتعاقبة من التسليع والاستعباد. ويبني جسوره مع التاريخ ومع كفاح الأجداد. ويعلمنا الشباب كيف نحيل فنوننا إلى ملاذ ومأوى، ونحيل جماعاتنا الفنية إلى عائلات جديدة تخلق أنساقها التعليمية والأخلاقية من دون سُلطة أو غبن. تعبيرات الشباب بآلياتها ومضامينها، تبقى فعلًا تعبيريًّا عن الروح الديمقراطية وجوهرها، وعن حرية التعبير واستقلالية الفضاءات العمومية.

ويعبر المظهر الحديث للشباب عن الرغبة في الانفلات من السلطات، وتجاوز حدود جيل الآباء، والانسلاخ من الانتماءات القديمة والانتماء لثقافة عالمية جديدة وحُرّة. من ناحية، منح النقد والاحتجاج والفضح الإبداعات النسوية فرصة لنقد الفكر الذكوري والهيمنة السياسية للنماذج الأبوية.

لا يمكن حصر أداءات التعبير لدى الشباب في أنها مظاهر لاحتجاجهم على الحرمان الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي يعيشونه؛ لأنها في أبعادها الاجتماعية والثقافية أبعد من ذلك بكثير، فهي في عمقها الثقافي ابتكار لأسلوب حياة في مواجهة توحش الرأسمالية وتَشَيُّؤ الإنسان.

من ثم، على خلاف ما كان سائدًا منذ ستينيات القرن الماضي، لا تُعَدّ هذه الفنون وما صاحبها من أداءات تعبير فنية لدى الشباب حركة منظمة، لها من يقودها ومن ينظر لعملها، فهي ثورة ديناميكية في المجتمع، لا يوجد لها قادة ولا منظرون.

«الفيصل» في ملف العدد الجديد، تسلط الضوء على التعبيرات الجديدة للشباب، من منظور سوسيولوجي وثقافي.



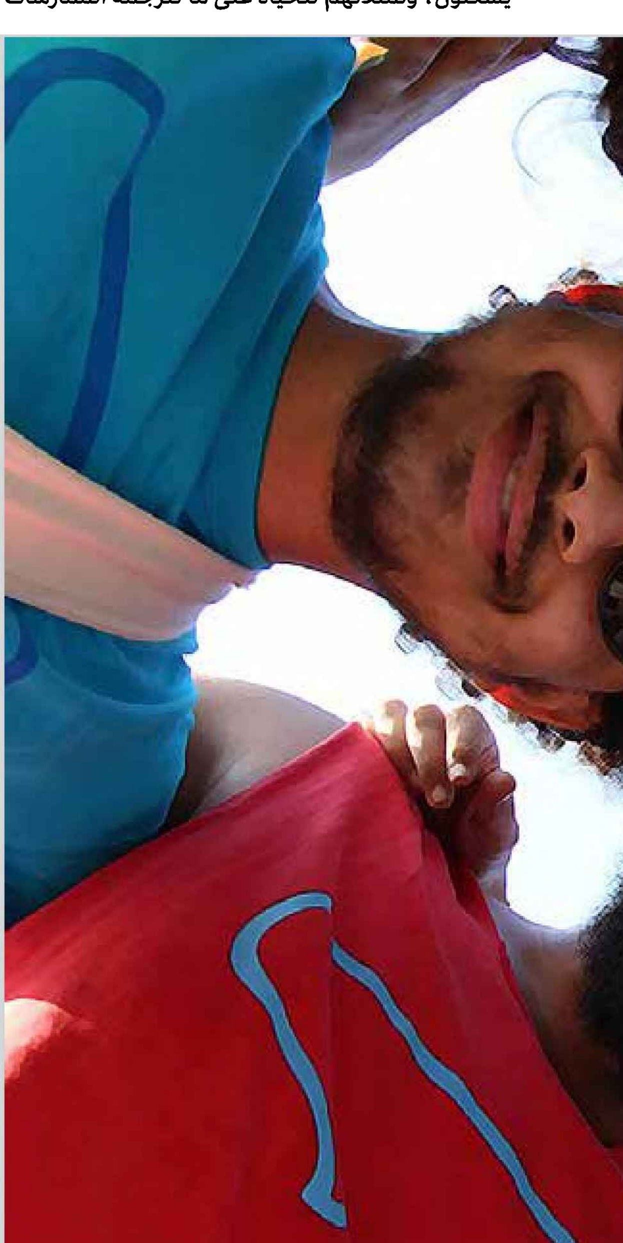
على طريق الحلم بعوالمَ مغايرة

تعبيرات شبابية تتفق في رفضها وتمردها وفي وسائل تعبيرها عن هذا الرفض

منير السعيداني أكاديمي تونسي



على امتداد الخمسين سنة الماضية، وعلى اتساع مجتمعات متباينة، كان الاهتمام عريضًا ومتواترًا بما يُعرف في العادة تحت تسمية «تعبيرات شبابية»، تلك التي تهمّ على الأخص شباب الفئة العمرية ما بين ١٦ و٢٥ عامًا. وقد امتدّ ذلك الاهتمام من التناول الإعلامي والتحليل الثقافي إلى الخطاب السياسي والمعالجة العلمية الإنسانية والاجتماعية. وعلى العموم، شملت المطارحات الخصائص المظهرية للشباب على ما تُظهرها أجساد الاستعراض التي يسكنون، وتمثلاتهم للحياة على ما تُترجمه الممارسات



التعبيرات الشبابية هي أسلوبُ حياةٍ، وجغرافيا ثقافيّةٌ مُبتدَعةٌ، وتشكيلٌ إرهاصِيٌّ لمُستقبَلاتٍ مُمكِنَةٍ

الثقافية التي يبتدعون، وعلاقاتهم ببيئاتهم الاجتماعية على ما تجسّده حركاتهم في أفضية العَيْشِ.

ولئن صار من المعهود القول: إن أبْكَرَ مصادر هذه التعبيرات وُلدت في ضواحي مدن الولايات المتحدة الأميركية الفقيرة السوداء، فإن انتشارها على امتداد العالم كان على وقع ولاداتها المتجدّدة المتكاثرة. وعلى الرغم مما يشيع من أن هذه التعبيرات الشبابية تعبّر عن ثقافة شبابية عالمية/ مُعَولمة واحدة، فإنّ منها نُسَخًا متعدّدة تجمع ما بين بعض السمات المشتركة وصيغ عدة متباينة تضفي عليها صبغات ثقافية مخصوصة، قومية وإثنية وطبقية، ومناطقية، وجندرية، وعُمُريّة مُزَرْكَشَة.

فليس الهيب هوب الأميركي الأسود الفقير النسائي/ النسوي هو ذاته الهيب هوب الكوريّ الذكوريّ ومُكوّنه الأساس K-Pop. كما أن الراب الهندي (desi hip hop) ليس مثيلًا لراب الضواحي الباريسية ذات الكثافة المغاربية، المختلف أيضًا عن راب شباب الأحياء اللندنية «المُسلم»، مُوَزّعًا على أصوله الأفريقية والآسيوية (شبه) الهندية. وليس غرافيتي ضواحي العاصمة التونسية المتمرّد مماثلًا لغرافيتي شوارع طهران الحائز اعترافًا رسميًّا، ولا هو مماثل لغرافيتي الشباب المتعاطف مع جيش زاباتيستا للتحرير الوطني في شياباس المكسيكية. وليست ثقافة مجموعات ألتراس الدار البيضاء هي ذاتها ثقافة ألتراس نادي نابولي الإيطالي، كما أن فنون الشارع القاهرية أو البيروتية ليست هي ذاتها فنون الشارع في كيب تاون.

مطالبة بالعدالة والإنصاف

في العادة، يُتّفق على القول: إنّ أصول هذه التعبيرات في أصولها الأميركية السوداء تعود إلى جذور أفريقية تبلغ أزمنة ما قبل التهجير القسري نحو العالم الجديد الذي ولّده غزو أميركا، لتمتد نحو جامايكا الريغي والراستفاريا. ولكن، تَظهر في بعض الأمثلة السابق ذكرها سماتُ الآثار المتراكبة لثقافات محلّية ذات مكوّنات تراثية دينية وغير دينية، مثل الموسيقية أو التشكيلية، ولمعطياتٍ سياقيّة

سياسيّة واجتماعيّة، ولذهنيّاتٍ ذات جَوَلان شبه كونيّ. وعلى الرغم من هذا التنوع فإنه يمكن القول: إن ثمّةَ جَامِعًا بين مختلف هذه التعبيرات الشبابية.

ليس يقتصر ذلك الجامع على ما يُتفق عليه على العموم من أنها تعبيرات احتجاجية سياسية دائمة الوقوف على شفا ثورة تغييرية شبابية لا سلطوية، ولا حتى على التشكك في قدرة حامليها على تحويل شغفهم بالاعتراض وحقّهم فيه إلى إنجازٍ فعليٍّ حتى في مستوى إنتاج مدارس فنية جديدة. في ما يزيد على هاتين النقطتين، يمكن اختصار الجامع بين هذه التعبيرات الشبابية في أنها أسلوبُ حياةٍ، وجغرافيا ثقافيّةٌ مُبْتَدَعَةٌ، وتشكيلٌ إرْهَاصِيٌّ لمُستقبَلاتٍ مُمكِنةٍ.

يبدو لي أوّلًا، أن الاقتصار على القول: إن هذه التعبيرات الشبابية هي من جهة احتجاجية ضد الحرمان الاقتصادي والتهميش الاجتماعي والإقصاء السياسي، ومن جهة ثانية مُطالِبَةٌ بتوزيع أعدل للموارد وباعتراف أكثر إنصافًا بالمجموعات الاجتماعية، لا يستغرقُ كامل عُمقها التاريخيّ الاجتماعيّ.

إن مختلف الإستراتيجيات المظهرية التي تشكّل أول ما يظهر من هذه التعبيرات هي في العمق إشارة إلى اختراع أسلوبٍ في الحياة مُنْشَقٍّ عن أنماط العيش القائمة. فعلى خلاف ما كان على الدوام من تركيز الشباب على تغيير مبرمج للعلاقات السياسية والاجتماعية حتى منعرج حركات ستينيات القرن العشرين الشبابية، ليست تنتظر هذه التعبيرات خروج «منظّرين» ينطقون باسمها على أنها حركة بالمعنى التقليدي للكلمة.

من منظور سياسي أيديولوجي هي أقرب إلى اللاحركة، تتمكّن كلّما قامت من ابتداع حياة جديدة، في الآن والهنا اللذين تَخترِعُهما. حياة الفاعلين الاجتماعيين التي تقوم على هذه التعبيرات، تتشكل من علاقات مقطوعة مع كلّ



ما اعتِيدَ عدُّه رؤوسَ أموالٍ اقتصادية وغير اقتصادية، لا من حيث تملّكها فحسب، بل من حيث استثمارها وتوليد عوائدها وإعادة استثمارها.

وعلى ذلك يكون أسلوب الحياة، هذا وهو يُبْتَدَعُ على غير مثال، بَانِيًا لهويّات فردية وجماعية مُنشقَّة حدّ إدارة ظهورها للقائم من المجتمعات بِبُناها ومؤسّساتها وقِيَمها وكيفيّات إدارة شؤونها، في كل مجالات ممارسة السُّلطة والسيطرة والهيمنة. ولأنها أسلوب حياة لا تنفكُّ لُحْمَتُهُ وسَدَاهُ يُنْسَجانِ لِيَنْفَكَّا فَيُنْسَجَا منْ جَديد، فإنه ينوس ما بين الاستقلالية التعبيرية والمادية والاحتواء، إما ضمن الشعبويات السياسية المتصاعدة أو ضمن آحادية التسويقيّ الرأسمالي المُعَوْلَم.

كما يبدو لي، ثانيًا، أن اختزال كل التمرّدات الاحتجاجية الشبابية في هذه التعبيرات يُعْمِي على خصائصها السوسيولوجية الأكثر تمييزًا لها من غيرها من التعبيرات الشبابية المُجَايلة لها. يُفيد تفحّص تلك الخصائص أنّها على الأغلب تعبيراتٌ ذات رسوخٍ لدى اليافعين والشباب المبكّر، ومُذَكَّرةٌ، وحَضَريّة، وذات وشائج قويّة مع الشرائح الدنيا من الطبقات الوسطى فما دُون، وذات الحساسيّة العالية تجاه تشكيلات الخطابات والعلامات والرموز الثقافية. كلّ خصائص التعبيرات الشبابية هذه، تمكّن الشباب الحامل لها من قدرة على الحَرَكة مُمَيَّزة في الفضاء الاجتماعي في معناه الجغرافي الفيزيائي.

لكن، وفي سياق مزيد من تدقيق الخصائص السوسيولوجية للفاعلين الاجتماعيين الذين بهم نهتمُّ، يجدر تأكيد أن عُمْق جغرافيا حركتهم يَبْنِي أطْلَسًا ثَقَافِيًّا مبتدَعًا للفضاء الحضري- المديني الذي يحتضنهم. ميزة ذلك الأطلس أنّه مبنيٌّ على إعادة توزيع مربعات الحركة ومجالات الممارسة وأفضية العيش بين الفئات الاجتماعية المختلفة بحيث تغدو الجُدران مَحَامِلَ، والساحاتُ أركاحًا، والمباني المهجورةُ أزْقِةً، وجسورُ الطُّرقات لوحاتِ إعلان وجودٍ.

تلك جغرافيا ثقافية تُراجع وجوهَ الفضاء الحضري لتُعيد تشكيلها، وتحوّر منطق اشتغال الحق في المدينة، ولذلك هي جغرافيا متمرّدة على ما يُوزّع من ذلك الحق على الأفراد والمجموعات والشرائح، والفئات الجندرية، والعُمرية، والاجتماعية؛ لتراجع الأنصبة والمنابات فتهزّ المنازل والمقامات.

للتعبيرات الشبابية عمق تاريخي اجتماعي، تترسخ لدى اليافعين والشباب المبكّر، وهي ذات وشائج قويّة مع الشرائح الدنيا من الطبقات الوسطى

في مواجهة التوحش

ويبدو لي أخيرًا، أن هذه التعبيرات الشبابية، بلا حركة أسلوب الحياة المنشقّ الموزع على تضاريس جغرافيته الثقافية الحضرية، تحمل علاماتٍ تُنْبِئُ عن العوالم المستقبلية الممكنة. سيميولوجيا تلك العلامات تُحيل إلى بَشَرِيّة تُكَابِدُ من أجل التواؤم مع لا يقين التغير الاجتماعي الجارف، وتعالج اللايقين السائد والخوف المعمّم، وتعاند معوقات الحياة في مجتمعات تحقق المخاطر واستشراء الجوائح التي نعيش.

ومن وراء كل ذلك، يبدو الاختراعُ طريقَ شباب هذه التعبيرات الثقافية المنشقّة لا نحو ابتداع ثقافة فرعيّة متمرّدة كما اعتِيدَ القول فحسبُ، بل نحو إعلان ما سوف يكون. في هذه التعبيرات اشتغال مِخْيَاليٌّ يرسم إرهاصات ملامح اللاحِقِ على صيغة جَمع الجمع: مستقبلاتٌ ممكنة ضمن نظرة أُكْوَانِيَّة تعدّدية التنوّع تُجِيبُ على حتميّة المستقبل الرأسمالي الليبرالي الموغل في آحاديّة التوحّش الإمبراطوري.

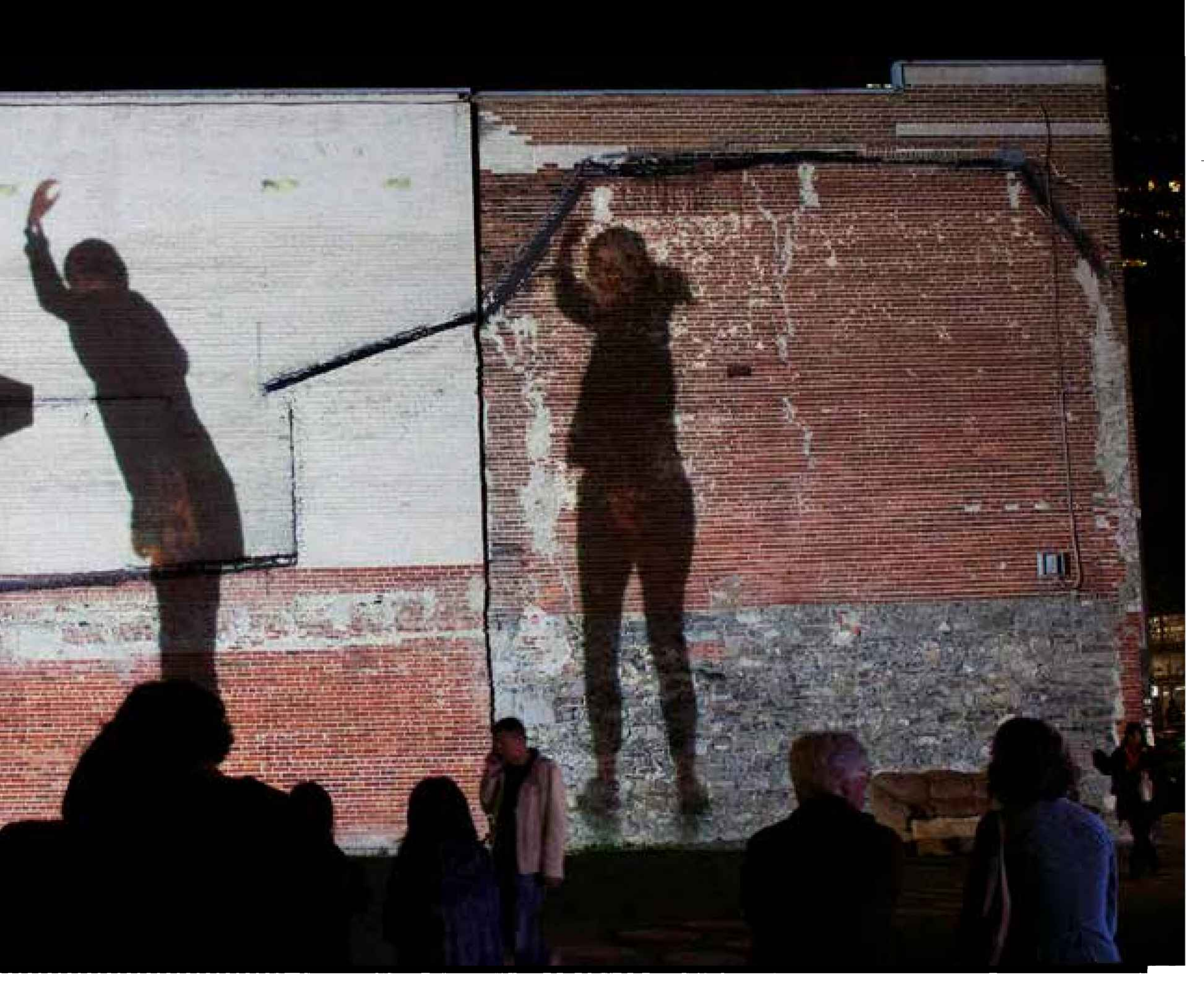
ليست المكونات الثلاثة لجامع التعبيرات الشبابية كما عرضناها غريبة عن المجتمعات العربية التي انضمّت شبيبتُها إلى تياراتها المتنوعة على قاعدة التبنّي والابتداع السارية لدى شبيبة المجتمعات الأخرى. وحسب ما جردت الدراساتُ العلمية الإنسانية والاجتماعية من خصائص هذه التعبيرات كما تجلّت في المجتمعات العربية خلال العشريتين الماضيتين على الأخص، يبدو لي غيرَ ثابتٍ ذلك الربطُ بين تاريخ انضمام الشبيبة العربية إلى تيارات هذه التعبيرات من جهة وثورات ٢٠١٠-٢٠١١م العربية من جهة ثانية.

بدلًا من هذا الربط، يبدو لي أن ما هو جدير بالتمحيص هو فرضية أن تكون التعبيرات الشبابية -على ما تبنتها الشبيبة العربية- دليلًا إضافيًّا آخر، على أن الصلوحية التاريخيّة الاجتماعيّة للدول العربية ما بعد الاستعمارية وما أوقعته من ترتيبات ثقافية-اجتماعية قد انقضت. ولهذا السبب، كما أفترض، هي مجتمعات لم تنفكَّ عن شهود موجات الجيشان الاجتماعي الساخط على امتداد العشرية الماضية.

تعبيرات تتوسل أناقة متوحشة بحثًا عن هوية ثقافية جديدة

فريد الزاهي ناقد ومترجم مغربي

يمكننا القول عمومًا: إن الشباب منذ «ثورة» الهيبيين في الستينيات حتى حدود اليوم يرتكزون أولا وقبل شيء على المظهر الجسدي، وعلى اللباس في التعبير عن اختلافهم. وهم بهذا لا يختلفون فقط عن الفئات العمرية الأخرى ولكن أيضًا عن الشباب في الأزمنة السابقة عليهم. في هذا السياق يمكننا الحديث عن قصّة الشعْر وعن اللحية الخفيفة الواضحة التقاسيم، وعن السراويل المثقوبة التي قد تبيّن أحيانًا جزءًا كبيرًا من الفخذين، أو السراويل التي تحمل أكثر من لون...



بيد أن هذا الاختلاف المظهري يمكن قراءته بأنه إعلان عن هوية معينة راهنة أضحت فيها المظاهر الأنثوية والذكورية لا تختلف كثيرًا... كما أنه من ناحية أخرى يبين عن منظور جديد للأناقة. إنها أناقة متوحشة تتلاعب بالتجانس الثوبي واللوني وبالمفهوم السائد للأناقة.

الاندماج في أهواء جديدة

أما المستوى السلوكي فإن الشباب أضحى يندمج في جماعات جديدة تنبني على أهواء ومضامين جديدة تتمثل في الموسيقا أو القراءة أو الرحلات والسفر أو غيرها. ولا يخفى أن هذه «القبائل الجديدة» تمنح هوية ثقافية جديدة للشباب، تقتلعهم من انتماءاتهم الأصلية، وتسهل تفاعلاتها وسائل الاتصال والتواصل



يعبر المظهر الحديث للشباب عن الرغبة في الانفلات من السلطات وتجاوز حدود جيل الآباء والانسلاخ من الانتماءات القديمة والانتماء لثقافة عالمية جديدة وحرة

الاجتماعي، بحيث إنها أيضًا تنتج خطابًا مشتركًا، بل أحيانًا أسلوبًا مشتركًا في الكلام والزي والتواصل...

الطابع الاختلافي ليس سوى مظهر للدخول في وحدات تتسم بالتشابه والتناغم، ضمن دوائر تختار لغتها وأمكنتها ولغتها وأساليب ضحكها وتفاعلها... من خلال هذه الضروب من السلوك اليومي يحفر الشباب هوات عميقة مع جيل الآباء من جهة كما مع السلطة عمومًا؛ ليخلقوا انفلاتهم الممكن منها.

ينبني هاجس الشباب في المجال الفني على سؤال المغايرة والاختلاف والقطيعة والتجريب أكثر مما ينبني على الاستمرارية. لقد هجر أغلب الشباب التشكيليين المبدعين اللوحة باتجاه أشكال تعبيرية جديدة تعتمد المنشأة البصرية التي تمنحهم حرية أكبر في التعامل مع المواد وفي تدبير الفضاء، وفي التفاعل مع المكونات الأخرى من صوت وصورة. إن هذا الفن سياقي وتفاعلي بامتياز، يقوم على تدبير الفضاء وابتكار وضعيات بصرية جديدة ومستجدة. كما أن كثيرًا من الفنانين الشباب باتوا يعتمدون في تجاربهم تلك على الجسد الشخصي والغيري في منجزاتهم الفنية، وينتجون هُجنة فنية تدخل فيها الصورة الفوتوغرافية والمسرحة والتشكيل والصور الرقمية.

الانفتاح على الطابع المركب للمجتمع

هكذا يغدو التمرد على المعطيات «الكلاسيكية» للفن انفتاحًا على الطابع المركَّب للمجتمع والثقافة في الأوقات الراهنة، وتوظيفًا فنيًّا لما تقدمه تقنية المعلومات والتقدم التقني الراهن في سبيل صياغة رؤى مغايرة، غالبًا ما تكون نقدية واستشرافية في الآن نفسه. إنها نقدية لأنها تتعامل أحيانًا مع المهمش والمنبوذ والبشع، واستشرافية لأنها تنفتح على مجهول الزمن وتسائل المستقبل أكثر من مساءلة الماضي الذي

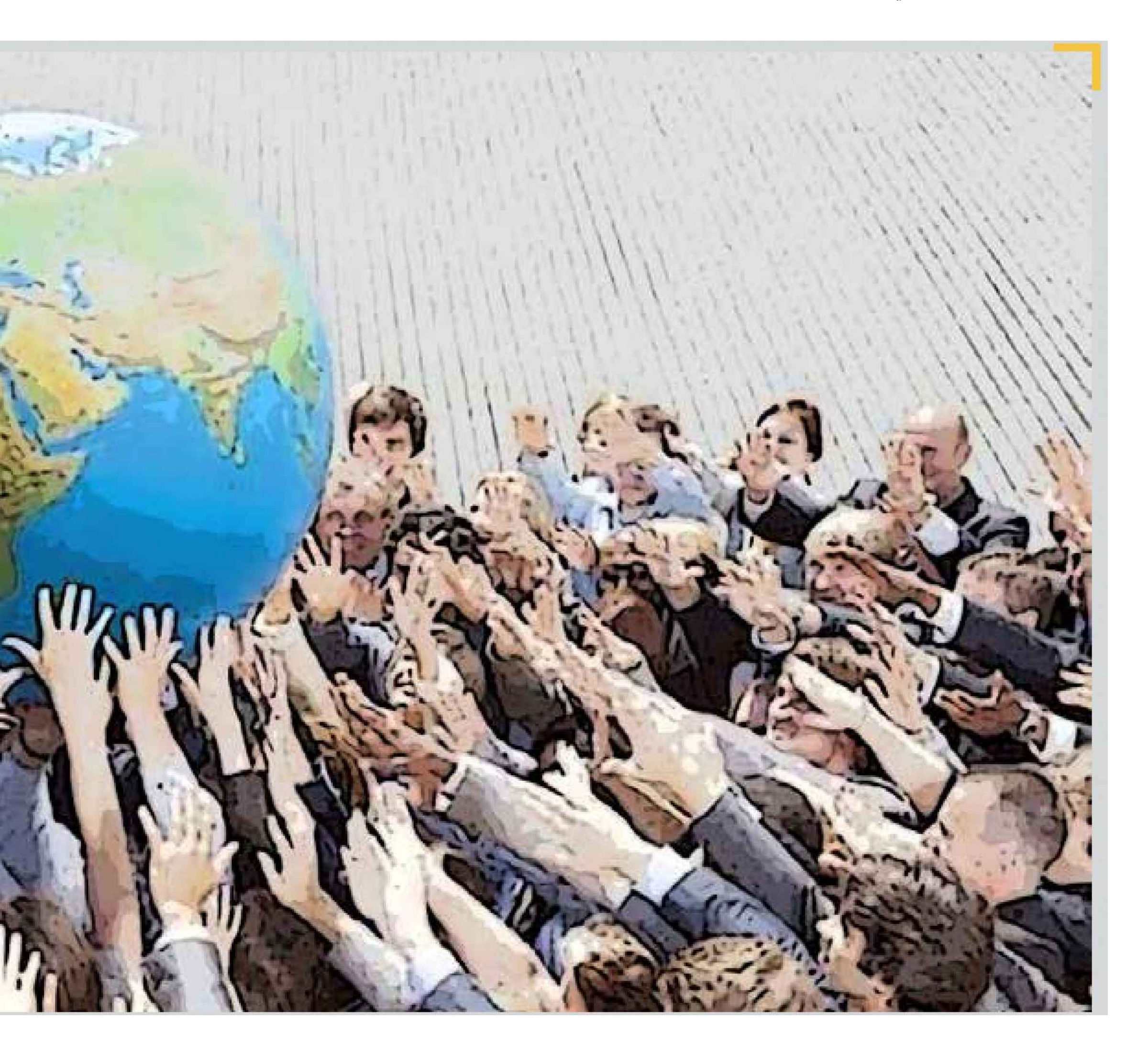
كان خاصية الأجيال السابقة. من ناحية أخرى فإن العديد من الشباب صاروا يبلورون في أعمالهم خطابًا سياسيًّا مناوئًا للسلطة وللأبوية وللحدود، معبرين بذلك عن «ثوريتهم» الراهنة...

أما في المجال الموسيقي، فإن الموسيقا التي ينتجها الشباب ذات طابع تعبيري يتسم أحيانًا بالاحتجاج والمباشرة السياسية والاجتماعية. إنها موسيقا نثرية تتسم بإيقاعية تعبيرية سريعة وبحدة وكثافة لم نعهدها في الموسيقات السابقة (الراب، الهيب هوب)، كما أنها استعراضية تستخدم الجسد بشكل أكبر.

إن التعبيرات الفنية للشباب العربي منذ نهايات القرن الماضي وبدايات الألفية الجديدة

النقد والاحتجاج والفضح منح الإبداعات النسوية فرصة لنقد الفكر الذكوري والهيمنة السياسية للنماذج الأبوية

جاءت استجابة للتحولات الفنية المتسارعة في الغرب منذ السبعينيات. والحقيقة أن العديد من الفنانين من الأجيال الماضية قد وصلتهم موجة هذه التغيرات الفنية والجمالية العالمية، لكن من غير أن يتخلوا عن علاقتهم باللوحة. بيد أن الأمور أضحت صريحة منذ عقدين، من خلال المغامرة المفتوحة والبحث عن موضوعات وطرائق جديدة، والاشتغال على الذات والجسد والمحيط والأصول الاجتماعية.



وعلى الرغم من أن «خريطة» هذا الفن ما زالت ضبابية، وآفاقه الفكرية وعمقه الجمالي في العالم العربي لم يتبلور بعد بشكل وضح، فإن ما راكمته بعض التجارب الفردية من تميز وأسلوب ودلالات جعل الجيل الجديد من الشباب أكثر ثقة في النفس وأكثر مغامرة وأكثر تجريبية؛ إذ إنهم بدؤوا يرتادون آفاقًا مبتكرة تشتغل على الوسائط الجديدة كافة، وتستعيد القديمة منها لبلورة رؤى شخصية.

تصور عام استكشافي

أغلب الفنانين الشباب اليوم (في المجال البصري والتشكيلي بالخصوص)، يشتغلون وفقًا لمشروعات وتصورات يبلورونها في منشآت أو منجزات فنية، ليمروا

التعبيرات الفنية الجديدة تصيغ رؤى مغايرة؛ نقدية تعلي من شأن المهمش والمنبوذ والبشع، واستشرافية في انفتاحها على المجهول ونظرتها إلى المستقبل

إلى مشروعات أخرى، لكن ضمن تصور عام استكشافي.

غالبًا ما يتحول الطابع الاحتجاجي (الذي واكب بالأخص الربيع العربي) إلى طابع نقدي أكثر نضجًا. أما الطابع الاختلافي فإنه يشكل أساسًا من أسس الفن العربي المعاصر. فكل فنان يسعى إلى الاختلاف المزدوج: عن معاصريه وعن سابقيه. وهذا الاختلاف قد ينتج تجارب تضيف الجديد، كما قد يفرز تجربة فارغة من المحتوى. أحيانًا يكون التمييز بين الأمرين من الصعوبة على المتلقي العادي بحيث إنه قد يمنح القيمة لما لا قيمة له. بيد أن المتلقي أو الناقد أو مؤرخ الفن المتبصر لا يمكن إلا أن يقف على الطابع المبتكر والإضافة المنتظرة أو عدمهما.

إن الطابع المركَّب للفن العربي المعاصر في صيغه الجديدة، والبعد الهجين لمكوناته التعبيرية، يمنح أفقًا تعبيريًّا أفسح وأكثر شسوعًا، ثم صعوبة الإمساك بتركيبة دلالاته. بل أيضًا قدرته على إنتاج فيض دلالي وعاطفي قد يدهشنا ويعمينا عن قيمته الفنية والجمالية الحقّة.

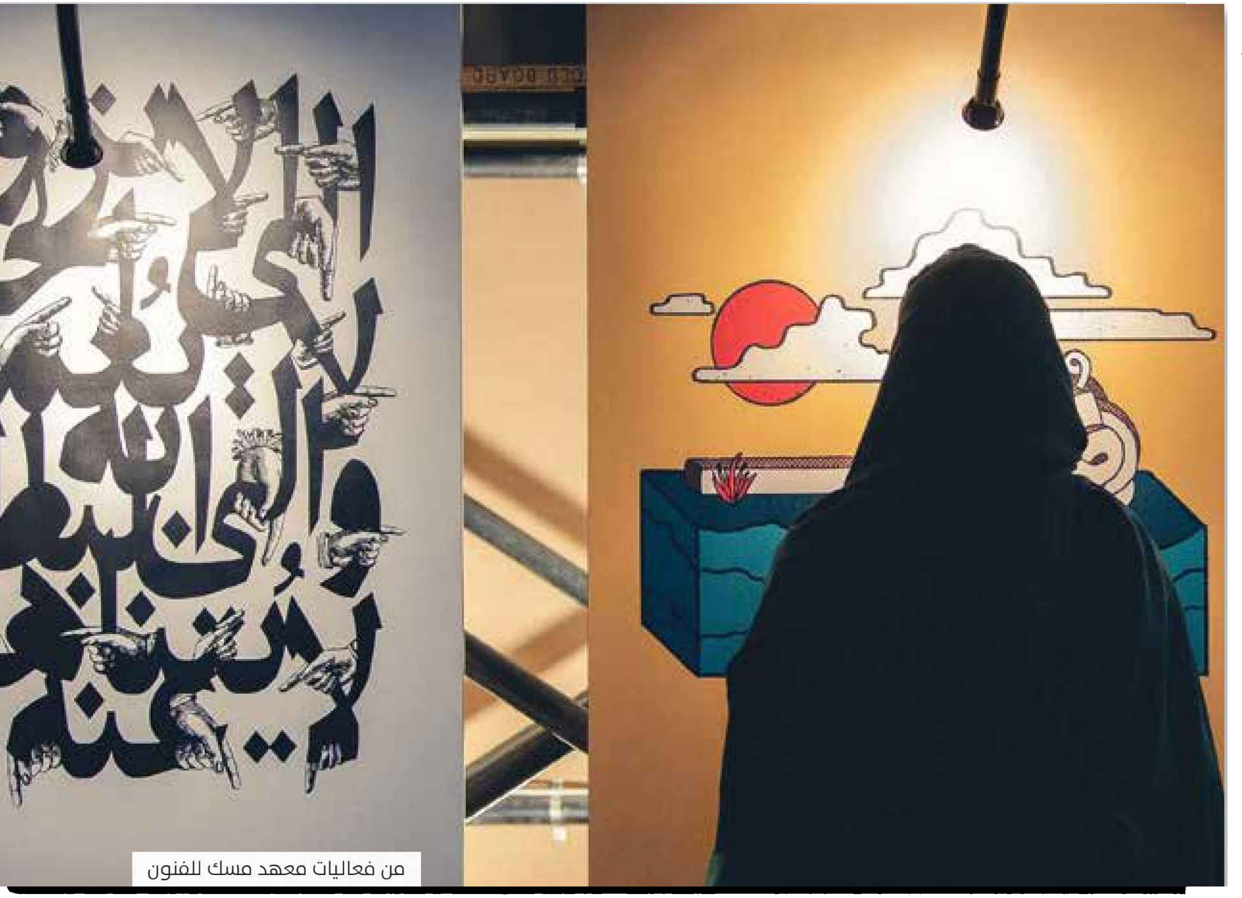
بيد أن قدرة هذا الفن على النقد والاحتجاج والفضح قد منح الإبداعاتِ النسويةَ منه الفرصةَ لنقدِ الفكر الذكوري والهيمنة السياسية للنماذج الأبوية، إلى حدّ يمكن معه أن نقول: إن الشابات وجدن فيه ضالتهن، أكثر من فن اللوحة. بل إن الفوتوغرافيا أضحت فنًّا يمتهنه العديد منهن وتنتج من خلاله خطابًا لا يخلو من النقد والاحتجاج، لكنه يتبلور فنيًّا من خلال أسلوب تعبيري خصوصي.

من ناحية ثانية صار كثير من النساء الفنانات وغير الفنانات يخضن غمار «الكيوراتينغ» وينجحن فيه بشكل كبير، إما بشكل حر أو بالتعاقد مع المتاحف والأروقة الفنية أو مؤسسات أخرى. وهو معطى لم يكن ليتحقق في السابق.

التعبيرات الشبابية من منظور سوسيولوجي
شباب سعودي يسعى للفت الانتباه
تهكم ومرح وابتكار كل ما هو غريب

نورة الصويان باحثة سعودية

يسعى الشباب إلى لفت الأنظار بإضفاء جو من المرح والتهكم والسخرية وإظهار القوة وابتكار كل ما هو غريب وجديد ودخيل على ثقافتنا. ويسعى إلى الثقة في النفس والتأثير في الآخرين بكثرة الكلام وإثبات خفة الظل والكفاءة الكلامية. وقد حاول علماء الاجتماع فهم الدور الذي تلعبه اللغة كأحد العناصر الثقافية في بناء المجتمعات، وتحقيق العيش المشترك بين الأفراد. فاللغة وفقًا لدوركايم، كأيّة ظاهرة اجتماعية، من خصائصها العموم، وكونها من نتاج العقل الجمعي لا يد للأفراد في صنعها، وإنما تخلقها طبيعة الاجتماع، وما تقتضيه هذه الحياة من تعبير عن الخواطر، وتبادل للأفكار. (Mike Gane, 2006)



من فعاليات معهد مسك للفنون

ومن المعروف أن الفلاسفة، قد ناقشوا علاقة اللغة بالواقع والعالم الخارجي «أفلاطون»، وبنية وتركيب اللغة وعلاقتها بالمنطق والسياسة «أرسطو»، وعلاقة اللغة بالفكر والمعرفة «ديكارت، لوك»، وعلاقة اللغة بالمجتمع «روسو». وسأحاول هنا تناول الأبعاد المختلفة للتعبيرات الشبابية. فيما يلي: التعبيرات الشبابية والمجتمع:

تتمثل العلاقة بين التعبيرات الشبابية والمجتمع في جوانب عدة هي:

١. يؤثر بناء المجتمع في اللغة، وتختلف بعض سمات اللغة أو التعبيرات بين الفئات العمرية المختلفة وفقًا لاختلاف الجنس من حيث طرق التعبير، واختيار الكلمات وأشكال الحوار. إن السبب الرئيس والأساس في ظهور التعبيرات الشبابية هو التطور الاجتماعي والنفسي؛ فلكل جيل لغته ومصطلحاته وخصائصه التي يتميز بها ويتعامل بها.
٢. هناك علاقة جدلية بين اللغة والسلوك الاجتماعي، فالتأثر ببعض التعبيرات اللغوية من ثقافات أخرى يساعد على التواصل الثقافي، ومن ثم اكتساب بعض السلوكيات الاجتماعية. إن فئة من الشباب أصبح لديها لغة مبتذلة، إلى حد أن اللغة الجديدة لشباب الجيل الحالي، والمليئة بالألفاظ الغريبة والمشفرة أحيانًا، تترجم الكم الهائل من التحولات التي يعيشها هذا الشباب في داخله، فيعبر عنها بلغته الخاصة التي لا يكاد يفهمها غيرهم، لخلق «حماية» ذاتية لهم ولرؤيتهم للعالم كما يريدون.
٣. إن «السوق اللغوية، وفقًا لتعبير «بيير بورديو» تعبر عن وضعية اجتماعية. وتوجد السوق اللغوية عندما ينتج شخص ما أو بعض الأشخاص -الشباب- خطابًا لغويًّا موجهًا لعدد من المتلقين -الشباب- قادرين على تقييم وتقدير وفهم هذه التعبيرات الشبابية». (Bourdieu, Pierre , 1982.- p. 15).
٤. أدت الفجوة بين الشباب وجيل الكبار إلى نظرة الشباب لأنفسهم على أنهم يختلفون عن الجيل السابق؛ لذلك ابتكروا بعض المصطلحات والتعبيرات المختلفة، إضافة إلى سعيهم لتوحيد أزيائهم وبعض سماتهم الثقافية ضمن أشكال الاحتجاج أو التميز عن جيل الكبار. وقد زاد إدراج أشكال متنوعة من «مزج اللغات» في المحادثات الكتابية -لدى السعوديين مستخدمي تطبيق «واتساب»، وبعض وسائل التواصل الاجتماعي- من حدة الفجوة الجيلية، بالصورة التي يرفض فيها الآباء أفعال أبنائهم من دون نظر أو مناقشة.

لغة الشباب المليئة بالألفاظ الغريبة والمشفرة، ترجمة للتحولات التي يعيشونها وشكل من أشكال الحماية الذاتية ورؤية للعالم الذي يريدون

تقنية التواصل الإلكتروني وتأثيرها في التعبيرات الشبابية:
إن تقنية التواصل الإلكتروني والتحولات في الحقبة الجديدة كان لها أثر سلبي في التعبيرات الشبابية. تطلبت هذه الحقبة تعبيرات جديدة تتفق والتطور التقني، وأدت لظهور اللغة الهجين بين اللغة العربية والإنجليزية، التي تقوم على المزج بين الأحرف العربية واللاتينية والإنجليزية، بل الأرقام والرموز بما يمثل شكلًا من أشكال الهيمنة اللغوية والثقافية والحضارية. وهناك عوامل عدة ساعدت على ظهور التشكيل اللغوي الهجين بين اللغة العربية واللغة الإنجليزية كظاهرة جديدة أفرزتها التقنية الرقمية الحديثة وهي ظاهرة «الأرابيتي Arabity»، (حكيمة بوشلالق، ٣٩٩:٢٠١٧).

التعبيرات الشبابية

تعد شبكات التواصل الاجتماعي جزءًا رئيسًا في صناعة اللغة الشبابية الجديدة؛ إذ لم تقتصر على الأحرف اللاتينية أو العربية، ولكن ظهرت تنوعات في أسلوب عرض الحوار وعدد الكلمات وحرية التناول والبعد النفسي والاجتماعي. وهو الأمر الذي أفرز لغة هجينة أو خليطًا من لغات مختلفة وأحرفًا متنوعة بل ورموزًا وأرقامًا، أطلق عليها تسميات عديدة: «العربيزية، الشبابية، الفيس بوكية، الفرانكوآراب، والشغابيا» وغيرها. ومما زاد الأمر تعقيدًا أن اللغة الشبكية لم تعد مقتصرة على الشبكات الاجتماعية، بل امتدت إلى الحياة اليومية بين فئات الشباب. (المثلا، ٢٠٢٠، :٣٠٥).
ولقد أدى بزوغ ظاهرة التعدد اللغوي عبر شبكات التواصل الاجتماعية إلى كثير من العواقب باللغة الخطورة على اللغة الوطنية والقومية، التي من أبرزها ظهور لغة مشوهة هجينة من لغات مختلفة ولهجات متعددة، كما اعتمدت على الجمع بين الأحرف والرموز والأرقام مما أفسد الذوق العربي الأصيل. (المثلا، ٣٠٧:٢٠٢٠)

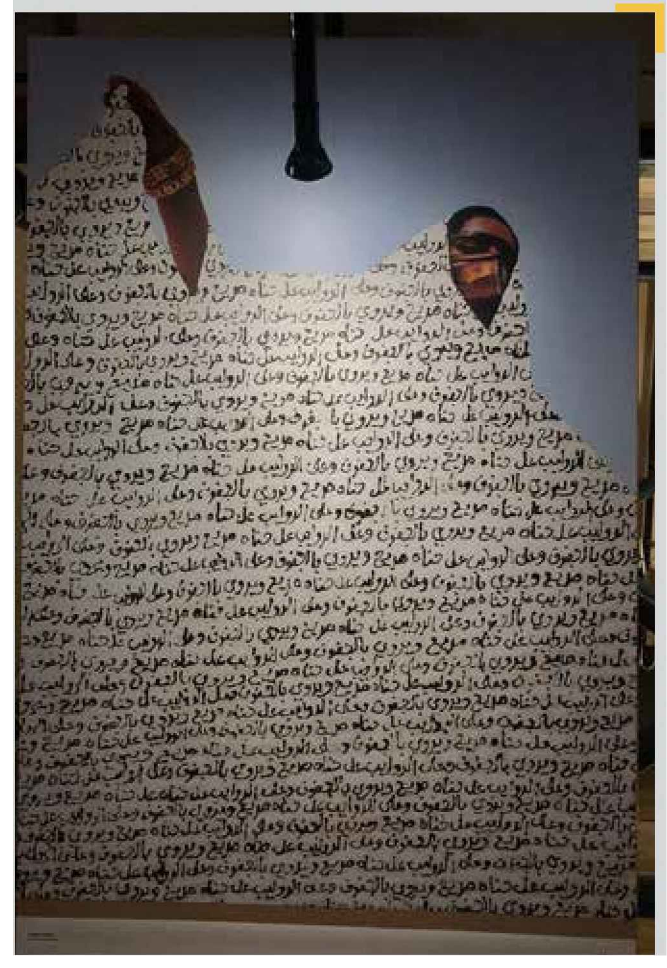
مظاهر واستخدامات التعبيرات الشبابية

لم يعد الحديث مع الشباب مفهومًا من أول وهلة، بل يجب عليك أن تدقق كثيرًا حتى تعرف مغزى المصطلحات التي يطلقونها، فلكل جملة كلمة تختصرها، ولكل شفرة معناها الحديث. كلمات عدة لم تبدأ عند «يجي» تلك الكلمة التي تعني الموافقة، ولم تنتهِ عند «الزبدة» التي تعني خلاصة الكلام. والتغيرات التي تطرأ عليهم، سواء في الحديث أو الأزياء أو تسريحات الشعر، «فلكل زمن دولة ورجال»، فهذا زمن الشباب.

انتشرت كلمات غريبة، مثل «طنش»، و«قب»، و«يروشن» أي يخرج على المألوف، و«يهيس» أي يقول كلامًا غير مفهوم أو يفعل أفعالًا غريبة في موقف معين، و«يأنتخ» أي يتكاسل ولا يفعل شيئًا، و«الأوكشة» أي البنت الجميلة وجمعها «الأكش»، و«نفض» أي تجاهل.

وعلى الرغم من أن تعبيرات الشباب تكتسب معنى عند هذه الفئة، فإنها فقدت ترتيبها وتركيبها النحوي والصرفي الصحيح، وفقدت اللغة قيمتها. حيث غُيّرَت معاني بعض الكلمات؛ بسبب استخدامها بشكل خاطئ في الحديث اليومي، من جانب شباب اليوم. على سبيل المثال نستخدم عبارة «يا علي» عندما نرى صديقًا يكلم شخصًا غير مرغوب فيه، ونريد أن «نزحلقه» فنناديه «يا علي» أي اترك هذا الشخص. وتعتبر عبارات مثل: «نفض لنفسك، وكبر دماغك، وخليك في كوزك لما نعوزك» من أشهر العبارات في هذه اللغة، وكل ذلك يأتي بمعنى «لا تهتم» أو «لا تشغل بالك».

وهناك كلمة «خنيق» التي تعني أن شخصًا ما دمُه ثقيل. هناك أيضًا كلمة «قشطة» ونقولها عندما نصف شيئًا جميلًا. كما تعني كلمة «كانسل» لا تهتم به واتركه. ومن عبارات هذه اللغة «أساسي يا زميلي»: وتقال عندما يسأل شخص زميله: هل ذاكرت؟ كما استُبدلَت ببعض الحروف العربية -التي ليس لها مرادف في الإنجليزية- الأرقام فأصبحت الحاء ٧، والهمزة ٢، والعين ٣ وغيرها.



وهناك اختصارات باللاتينية مثل «لول»، LOL وتعني: يضحك بصوت عال، وهي اختصار لجملة (Laughing Out Loud)، و «تيت»، TYT وتعني: خذ وقتك، اختصارًا لـ(Take Your Time)، و (BTW)وتعني: على فكرة، اختصارًا لـ (By The Way)، و(OMG) بمعنى: يا ربي، اختصارًا لـ (Oh My God)، وغيرها. ويعبر بعض الشباب عن حالة شرود الذهن بكلمة «فاصل»، وعكسها «رابط فيشة» التي تعني أن عملية التواصل مستمرة.

كما يطلق الشباب مفردات باللغة العربية وجملًا مركبة نصفها عربي والآخر باللغة الإنجليزية. للتركيز على الإخفاء والكناية؛ يخفي المعنى البعيد ويظهر المعنى القريب: «بنت الآي كانت سي». وهناك كلمات لوصف الفتيات الجميلات وهي دارجة ومعروفة بين أوساط الشباب ومنها «الصاروخ والقنبلة» ويراد بها الفتاة فائقة الجمال. تؤثر بعض الخصائص

لدى الشباب في التعبيرات الشبابية، ومن ذلك السياق الاجتماعي متمثلًا في الريف والحضر، والجنس.

يستخدم الشباب السعودي مفردات بعضها جديد ولا مثيل لها في أي قاموس. بعضها عربي، ولكن السياق الذي تُدرَج فيه يعطيها معنًى مختلفًا تمامًا. فما معنى أن تصف الشيء بأنه «أبو كلب»؟ وما معنى أن يطلب منك شخص أن تعطي «جنط» لشخص آخر؟ ومن ابتكر كلمات مثل «دافور»، الإشارة إلى الشاطر، و«هسهسة»، لتأدية معنى الانشراح؟ قد تكون بعض هذه التعابير مرتبطة ببيئة جغرافية محدودة، ولها ما يقابلها في مناطق أخرى. ولا يقتصر ذلك على الذكور حيث تستخدم الفتيات مصطلحات معينة تتداولها الفتيات مثل: «فحمة» بمعنى شاب قبيح، و«شبح» وتطلق بحسب الفتيات على الشاب الخارق الأناقة والجمال. (رنا حداد، ٢٠١٠م)

تميل الفتيات إلى استخدام الكلمات الرقيقة مثل: «لول» و «حماس» و «فلة» و «نايس» و«كيوت» و«كول» و«عسل»، وغيرها. لكنهن يفهمن ألفاظ الأولاد مثل: «أبو كلب»، «انبلق»، «أعطيلو جنط»، «اطبعو»، وغيرها.

كما يستخدم الشباب السعودي، مثل غيره من شباب المجتمعات الأخرى، الرموز التعبيرية أو Emoji لنقل المشاعر في المحادثات. ومصطلح (Emoji) مكون من (E) وتعني صورة، و(moji) وتعني رمزًا أو حرفًا. وهي تلك الصور الرمزية أو الوجوه الضاحكة المستخدمة في كتابة الرسائل الإلكترونية. (جنان التميمي، ٢٠١٥م).

وعلى الرغم من أن هذه التعبيرات الشبابية جديدة سواء على المستوى المحلي أو الإقليمي أو الدولي، فإنها أصبحت لغة مستقرة لدى الشباب ولا تقتصر على اللغة والرموز، وإنما تظهر في الملابس الشبابية، والسلوك، والفنون. وقد اتضحت هذه التعبيرات بشكل كبير بعد الانفتاح والتفاعل الثقافي مع المجتمعات الأخرى من خلال وسائل التقنية الحديثة بما يساعد هذه الفئة على التعبير عن مواقفها وسلوكياتها، وثقافتها. وهي تجمع بين التقليدي والحديث، فالملاحظ لتعبيرات الشباب السعودي يدرك مدى حرصه على أصوله التقليدية في بعض السلوكيات والسمات الثقافية، في الوقت الذي يتطور مع متغيرات العصر الحديث ومفرداته. وهو ما يشكل مزيجًا متفردًا للشباب السعودي. ففي مجتمع ما بعد الحداثة انحلت الثنائيات التقليدية بين الشعبي والنخبوي، والذات والموضوع.

استعارة بعض التعبيرات اللغوية من ثقافات أخرى ساعد على التواصل الثقافي، وأدى في الوقت نفسه إلى تشويه اللغة، وضعف الانتماء، وتحطيم الخصوصيات الثقافية

سلبيات استخدام التعبيرات الشبابية المستحدثة

- هذه المفردات اللغوية تمثل تشويها للغة، وهو ما يؤثر في الهوية الثقافية، وصور التواصل والتفاعل الاجتماعي التي تعتمد على لغة واضحة بين الأجيال المختلفة. حيث تؤثر التعبيرات الشبابية على ثقافة المجتمع من حيث إن اللغة تمثل أم السمات الثقافية، وترتبط بهوية المجتمع وعاداته وتقاليده.
- انتشار اللغة العامية، التي تزايدت بفعل العولمة من خلال تداخل اللغات واللهجات، وبروز لغة جديدة تجمع بين كلمات من لغات عدة، وهذا ما يعرف بانتشار ظاهرة التحول اللغوي، التي تُدمَج فيها لغات عدة ويجري التحدث بها من دون مبرر.
- لجوء الشباب إلى لغة حديث موازية يساعد على شعور الشباب بالاغتراب، ويدفعهم للتمرد على الثقافة المجتمعية السائدة، وتكوين عالمهم الخاص بعيدًا من قيود الآباء.

مصادر:

1) حكيمة بوشلاق، 2017م، أثر شبكات التواصل الاجتماعي في اللغة العربية: الإشكالية والحلول. مجلة المِدَاد، العدد (10)، المجلد (1)، ص397-407.

2) جنان التميمي، الرموز التعبيرية.. لغة إلكترونية دافئة تزاحم لغات البشر الباردة، جريدة العرب الاقتصادية الدولية، 3 يونيو 2015م.

3) رنا حداد، مصطلحات شبابية خاصة.. تجلب الحيرة لسامعيها! الدستور، عمان، 28 سبتمبر 2010م.

4) Bourdieu, Pierre : Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistique.-Paris, Ed. Fayard, 1982.- p. 15.

5) Mike Gane (2006) Durkheim: the sacred language, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03085148300000006?journalCode=reso20

روح جديدة وتعبيرات مختلفة تحارب ثقافة الإسمنت وتملأ الأحياء بالفن

فاتن مبارك باحثة تونسية
ياسين أغلالو باحث مغربي

يمكن القول: إن كتاب «التعبيرات الشبابية والديمقراطية الثقافية»، الذي ألّفناه وصدر من المركز العربي لعلوم الاجتماع، لامس فعلا التعبيرات الجديدة للشباب. وجدنا أن فنون الشارع هي تعبيرات شبابية غير رسمية وجديدة، أو بالأحرى دخيلة على مجتمعاتنا. وهي تحمل معها تاريخها الثوري والهامشي كأدوات للتعبير لجأ إليها كل من ضاقت به السبل للنفوذ إلى منصة رسمية تسمح له بقول كلمته وبجعلها مسموعة أو مرئية والتعبير بالتالي عن قضيته.

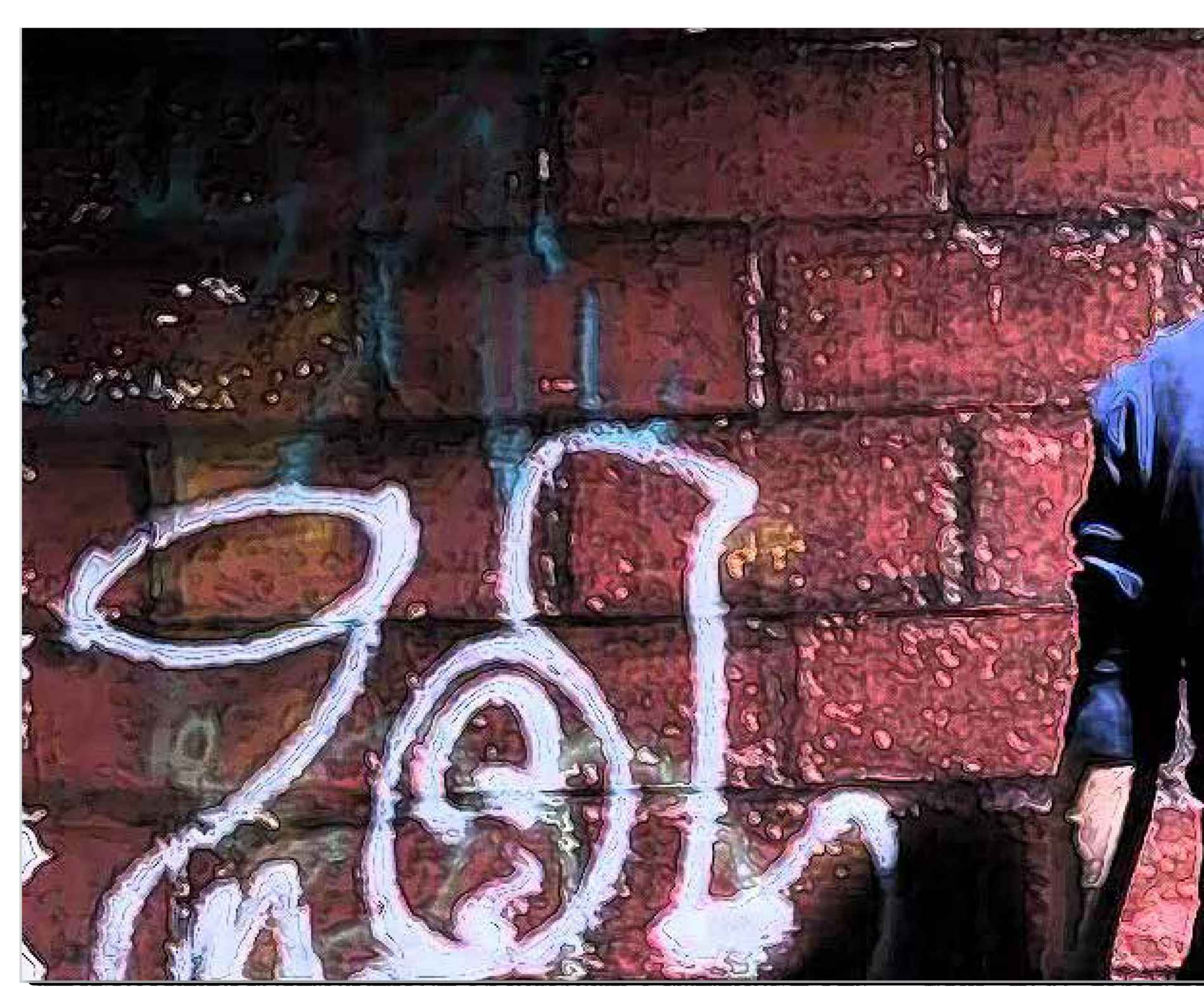


كانت لحظة الربيع العربي فرصة سانحة لاختبار هذه المسالك التعبيرية غير الرسمية، خصوصًا في ظل الهيمنة الرسمية للدول على أغلب المنابر التعبيرية المكتوبة والسمعية. وكانت الجدران والأعمدة، والغرافيتي هي الآلية الأسهل في يد قوى التغيير الجديدة، وبخاصة أن الكتابة على الجدران والأعمدة لا تتطلب إذنًا مسبقًا أو ترخيصًا يسمح للإفلات من الرقابة؛ لذلك لجأ بعض الشباب للاحتفاء برموز الثورات برسمهم على الجدران، وكتابة أسمائهم، وأيضًا لكتابة مطالبهم، وغضبهم، وأحيانًا نصرهم. فصارت الجدران والأعمدة أدوات منخرطة في الصراع في يد قوى التغيير الجديدة. مثلما كانت فنون الشارع أداة استعملها فاعلون عديدون من فناني الشارع الملتزمين بالقضايا موضوع التغيير.

ظهرت فرق موسيقية اختارت النوتات الموسيقية أداة لتمرير القضايا في الشارع. وصار الشارع حقلًا للصراع بين الفاعلين الجدد وقوى السلطة، وظهرت فرق موسيقية تشهد

يسن فنانو الشارع قانونًا جديدًا وتقاليدَ وأعرافًا مغايرة تقول بحق الجميع في الفن، هكذا يصبح الشارع هو الوسيلة والغاية

على هذا الصراع مثل «الفن سلاح» بتونس، ومجموعة من فناني الشارع في الدار البيضاء الذين اعتقلوا ليؤسسوا بعدها جمعية اتخذت لنفسها شعار «الفن ليس جريمة»... نجحت موسيقا الشارع في خلق نقاش حول الفضاءات العمومية، وهوية الموسيقا وعلاقتها بالقضايا المجتمعية. مثلما كان مسرح الشارع، أداة تعبيرية تاريخية ظهرت في بعض البلدان وبخاصة المغرب، بعدما نزل مجموعة من الشباب بعدتهم واتخذوا من الشارع خشبة مسرحية، وجعلوا الفن متاحًا للعموم، باعثين رسائل مباشرة للمؤسسات الرسمية بخصوص قضايا تتعلق بالحرية والديمقراطية الثقافية.



محاربة الإسمنت بالثقافة والفن

إن ما يمكّن منه الشارع هو أن يكون التجسيد والتعبير من خلال الفن وخارج الفضاءات التقليدية المعدة له، وبغير التنظيم المعهود الذي اعتادته رأسمالية المدينة وسلطتها الرسمية، وفي غير متناول الأدوات الميكروفيزيائية المستخدمة في هندسته وتوجيهه، وبما يراوغ ويضع أنواع الخطاب المتداولة فيه تحت أنظمة المراقبة والمعاقبة. ومن الممكن على هذا الأساس أن نقرأ انتشار فنون الشوارع في المدن العربية اليوم على أنه يتأسس على نقد هندسة المدينة القائمة، أو رفض الانخراط فيها وصولًا إلى التمرد عليها ومقاومتها.

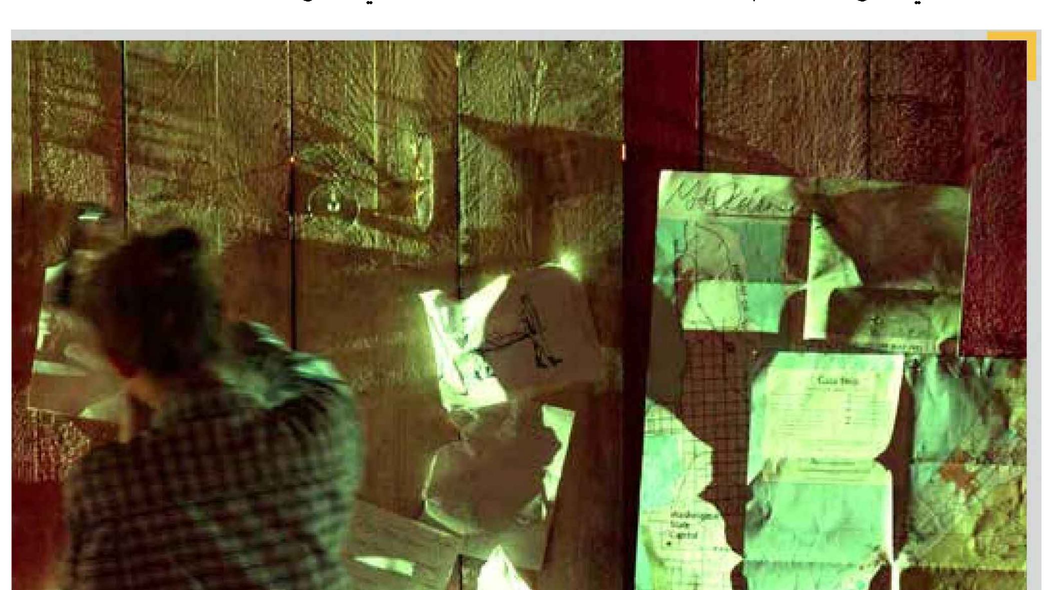
لا يمكن أن ننكر إذن، وجود تلك الإستراتيجيات الخاصة بمجموعة الشباب، التي لا تكف فيها عن مراجعة ما ترثه من أشكال مادية، وموارد ثقافية تسهم بشكل من الأشكال في ظهور تعبيرات فنية خاصة بها، يمكن من خلالها أن نفهم المواقف العديدة التي لها علاقة بالحراك الاجتماعي، الذي يخضع له المجتمع وضخ دماء جديدة في جيل الشباب التواق إلى الحرية والتغيير. وعلى ذلك الأساس تتفارق الاتجاهات والإستراتيجيات؛ لأنها تقع في قلب الاستجابة للحاجيات الاجتماعية والثقافية، وانخراط الشباب في التغيير، وابتكار آليات وأشكال تعبيرية جديدة تنفلت مما هو تقليدي أحيانًا، وتكسر قواعد اللعب المعتادة أحيانًا أخرى. فأشكال التعبيرات الجديدة التي تخرج علينا اليوم تكشف بالملموس أن واقعًا آخر ممكن، وأن الشباب لهم رأيهم فيما يقع ويقولون ذلك بطريقتهم الخاصة... والمهم في هذا الأمر هو محاربة ثقافة الإسمنت وانخراط الشباب في ملء الأحياء بالثقافة، والفن.

المأسسة والتدجين

الحديث عن جدلية فنون الشارع وإمكانية خلقها مدارس فنية جديدة أو السقوط في المأسسة والتدجين يُفضي إلى الفكرة الأهم لنا، وهي بروز فنون الشارع في العديد من المجتمعات، وازدهارها بعد الربيع العربي، وكونها حقلًا للصراع بتعبير السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو. بمعنى أن هناك فاعلين وقوى تغيير جديدة تدافع عن أدوات التعبير الجديدة، غير الرسمية، مثلما تدافع عن الفضاءات العمومية الحرة. في الوقت نفسه هناك قوى السلطة الرسمية التي تريد أن يبقى كل شيء تحت رقابتها.

وفي هذا الصراع نكون أمام إمكانية استقلال حقل فنون الشارع، وسيره في اتجاه مزيد من الحرية والجاذبية، أو سقوطه في المأسسة، وانصرافه عن أدواره وانحرافه عن هويته التاريخية. وهنا نكون انتقلنا من فنون الشارع كحقل للصراع، إلى فنون الشارع كجهاز أيديولوجي في يد الدولة، بتعبير الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير.

وكتابنا «التعبيرات الشبابية...» يذهب بهذا التحليل إلى مداه، ويبين عبر طول فصوله ما جاء في سؤال «الفيصل». فهناك بعض فناني الشارع الذين يرفضون التمأسس، وهناك



من يسعى وراء ذلك، وهناك من فضل الانخراط في جمعيات فنية، وهناك من يدافع عن استقلاليته وحريته وفردانيته، وهناك من يرحب بالعمل مع السلطة وصعوده للمنصات الرسمية، وهناك من يظهر تأففًا ورعبًا من كل فنان شارع يسعى وراء ذلك.

المهم أننا أمام حقل جديد، منذور للمستقبل. والشارع هنا، «هو ذلك الفضاء المسرحي الكبير الذي يجمع الكل في حالة مشهدية لا تؤمن بالضرورة بالتناغم، ولا بالحدود ولا بقواعد الصندوق الصارمة والمحفوظة، وإنما يتيح الفرصة للتعبير عن الأنا من خلال فن الشارع. من هنا يعيد الشباب تنسيق المشهد الفني ويعيدون تعريف الفن، والفنان ومعه الشارع بما تطلبه نواميس الشارع كما يتصورونه، مثلما يتخذ الفن والفنان معهم تعريفًا ومهامّ جديدة».

هكذا نفترض مثلما ورد عند ألان سوينغوود من أن «أجيالًا جديدة تسعى إلى الإطاحة بالأشكال الفنية المؤسسة المرتبطة بالتراتبية القديمة للقوة والمكانة». عبر هذه التعبيرات الشارعية تُملَأ الشوارع في مدننا بروح فنية ثقافية جديدة وتعبيرات مختلفة من موسيقا ومسرح وغرافيتي. هذا الشكل الأخير يجعل الإسمنت والجدران تنطق فنًّا في رسائل صريحة وضمنية، ومشفّرة. وعبر هذه الممارسات الشبابية الفنية الشارعية يصبح الفن من الموضوعات المشتركة بين جميع الذين يمشون في الشارع، فما هي أفضل طريقة للتعبير عن رأيك من وضعها مباشرة أمام المارة؟ لكن الغرافيتي، كممارسة فنية، كانت وما زالت تطرح إشكالات عديدة: فبعضٌ يعدُّها ممارسةً فنية ثورية، كانت ويجب أن تبقى تحت المنع، ومتى سعت وراء الترخيص عادت شيئًا آخر إلا أن تكون فنًّا. لكنّ بعضًا آخر يعدُّه فنًّا تخريبيًّا، وبالأحرى سوقيًّا.

الديمقراطية الفنية

فنون الشارع بآلياتها ومضامينها، تبقى فعلًا تعبيريًّا عن الروح الديمقراطية وجوهرها، وعن حرية التعبير واستقلالية الفضاءات العمومية. والكتاب يخوض في هذه النقطة مبينًا، من وجهة نظر تاريخية، كيف أن هناك من يعتبر فنون الشارع آليات للتخريب، وقد تكون سيفًا ذا حدين، خصوصًا عندما تصبح أداة في يد قوى الظلام التي تروم ترويج العنف والإقصاء، ورسم علامات عنصرية على الأعمدة والجدران، أو أداء أغانٍ تشجع العنصرية... مثلما أن فنون الشارع هي تاريخيًّا وسائل لخدمة التحرر والتعبير عن قضايا المهمشين.

> **تعبيرات الشباب بآلياتها ومضامينها، تبقى فعلا تعبيريًّا عن الروح الديمقراطية وجوهرها وعن حرية التعبير واستقلالية الفضاءات العمومية**

لقد أتاح الشارع بتركيبته المتشابكة مجالًا أوسع لموسيقيي الشارع أن يزرعوا أشكالًا موسيقية مختلفة داخل الفضاء. فالشارع يعني حرية، وكل ما يحدث في الشارع هو ملك الشارع، لا دخل للسلطة ولا الحاكم فيه. هؤلاء مكانهم الصندوق يحتكمون به ويحكمون من داخله، أما الشارع فهو حاجة أخرى؛ لأنه يعطي الفرص لمراوغة الصندوق، ومراوغة تلك المراسيم الرسمية وخلق فضاءات تعبيرية خاصة بالحراك المواطني الذي تظهر أهميته في قدرته على امتلاك كل الأساليب التعبيرية الفنية التي نخترق بها الشارع ونبني لأشكال تواصلية مباشرة مع الهامش.

نزعم إذن، أن مختلف أشكال الممارسة لفنون الشارع سواء في بعدها العفوي، أو الواعي، يندرج في إطار نوع من الديمقراطية الفنية. بمعنى حق الفنان في الولوج إلى الجمهور أولًا، ثم حق جميع المواطنين في الاستفادة من الأنشطة الثقافية والفنية. هكذا يسنّ فنانو الشارع قانونًا جديدًا وتقاليدَ وأعرافًا مغايرة تقول بحق الجميع في الفن، وذلك إما بشكل غير واعٍ أو بشكل واعٍ وقصدي. ومهما كان الأمر فإننا أمام عملية تمكين جمهور واسع من الناس من الحق في الفن. فيكون هنا الشارع هو الوسيلة والغاية. وإن لم يكن فنان الشارع بفعله هذا يحمل رسالة حقوقية وسياسية وشعبية لأدوار الفن فهو يطلب على العكس من هذا، أو في مقابل هذا، حكم الجمهور الجمالي ورأي الآخر على أعماله الفنية التي يسعى ويطلب الوسائل التي تسمح بتعميم عمله الفني.

لكن مهما كان الأمر فأدوات التعبير مهما كان مضمونها فهي منا وإلينا، ووجودها ضروري للنظر في المجتمع والتعرف إليه. فمعرفة أدوات التعبير الفنية في كل مجتمع، مفتاح لفهم ذلك المجتمع. وهذا ما أكدناه في كتابنا، بعدما توجهنا إلى دراسة فنون الشارع وفق مقاربة فلسفية سوسيولوجية تجسّدت الأولى في الباحث ياسين أغلالو، بوصفه باحثًا في الفلسفة، والثانية تجسّدت في الباحثة فاتن مبارك، بوصفها باحثة في السوسيولوجيا. ليخرج الكتاب مؤكدًا أن دراسة فنون الشارع مدخل لفهم مجتمعاتنا وتطلعات شبابنا.

«كرامب»: عندما يرقص الشباب من أجل المقاومة!

إعداد وترجمة: **نورا أمين** فنانة ومترجمة مصرية تقيم في برلين

كيف ستشعر عندما تكون قائدًا لنوع جديد من الفن وعمرك لم يتجاوز الثانية والثلاثين؟! ماذا سيكون شعورك وأنت تضطلع بنوع مغاير من فنون الرقص، ولا سيما إذا كان مرتبطًا بجماعة بعينها ذاقت ويلات الظلم والعنصرية؟! وكيف يمكنك أن تفسر سرعة انتشار هذا الفن وتبنيه من جانب النشء في أعمار الخامسة عشرة حتى العشرين؟! ينطبق هذا كله على فن وليد في عالم الرقص، هو «كرامب» Krump، فهو الفن الذي استحق بجدارة أن يكون فن الشباب والنشء، لدرجة أن معلميه وقادته الذين قطعوا شوطًا طويلا في هذا الفن لا يمكنهم أن يتجاوزوا الثانية والثلاثين من العمر.



فعلى الرغم من أن ثقافات عديدة ما زالت تضع أفرادًا قد تجاوزوا الثلاثين من عمرهم، بل الأربعين، في تصنيف الشباب، فإن تقدم الثقافات الشبابية في أرجاء العالم كافة قد فتح المجال لظهور تعبيرات قوية من النشء أدت بدورها إلى إعادة النظر في التصنيف العمري للشباب؛ إذ يمكننا أن ننظر إلى تيار «كرامب» كنتاج ثقافي لوعي وتمرد النشء، بما يصاحبه من ثقافة وتعبيرات مغايرة، بل مضادة، لما هو سائد. من هنا يبدو «كرامب» ليس فحسب كنوع فني منسوب في مجمله للنشء والشباب في بداية العشرينيات، إنما كثقافة شبابية وكمجال تعبيري مرتبط بتحديات اجتماعية وسياسية واقتصادية.

نشأ «كرامب» كممارسة لرقص الشوارع في وسط جنوب لوس أنجيليس بالولايات المتحدة الأميركية، وارتبطت نشأته وبزوغه بالسياق السياسي لمحاربة العنصرية والتمييز الاقتصادي. فيمكننا دومًا النظر إلى

تصوير رينيه لوفلر

«كرامب» هو التعبير الطبيعي عن هوية عابرة للأجيال، عندما تتحرر من القيود ومن الاستعمار الثقافي والفني الغربي

ذلك التعبير الشبابي بوصفه نوعًا من الاتصال داخل المجتمع، أو بوصفه وسيلة من الوسائل الإبداعية لبناء الجسور واستعادة القوة الشعورية والفرجوية. يتبدى «كرامب» فنًّا قائمًا على الحرية الإبداعية للشباب، يحتوي على طاقة تعبيرية هائلة، ويمتلئ بالمبالغة الشعورية والحركية.

يقوم «كرامب» على قاعدة من التضامن التاريخي داخل الجماعة الأميركية السوداء في لوس أنجيليس، وهي الجماعة التي تغذي هذا الفن على مصادرها وغضبها ورغبتها في المصالحة أيضًا. لكن سرعان ما انتشر هذا الفن في سائر أرجاء المعمورة ليتحول إلى تعبير سلمي عن الغضب إزاء الأوضاع السياسية الظالمة، وإزاء الغبن الذي ينجم عن العنصرية والتمييز بأنواعه كافة، بحيث يتحول الرقص إلى تظاهرة جسدية تتعانق فيها التجربة الفردية للشباب والنشء مع الفرصة المتاحة للحرية والتعبير والتوحد الشعوري. يتيح «كرامب» الفرصة لخلق تعبيرات تؤدي إلى تمكين النشء والشباب، تلك التعبيرات التي قد تمثل بيانًا منهم عن آرائهم السياسية والاجتماعية، حتى ليبدو هذا الفن الشبابي الخالص كمنبر للرأي وكملاذ من العنف والاستقطاب.

يتجمع النشء والشباب في تكوينات تشبه القبيلة أو العائلة الكبيرة لكي يتعلموا ويطوروا هذا الفن، فكأنهم يشكلون نسقًا اجتماعيًّا بديلًا للنسق الاجتماعي العنصري الذي يحيط بهم. يساعدهم هذا النسق على النمو والتطور، وكذلك على الخروج من عباءة الغضب والنبذ الاجتماعي، كما يمنحهم دعمًا شعوريًّا واجتماعيًّا وإحساسًا بالأمان وبالانتماء. وداخل هذا النسق يصبح «كرامب» بمنزلة طقس اجتماعي ورياضي وفني.

من أهم الأسماء التي طورت هذا الفن Tight Eyez، وهو الذي أصبح من عمالقة «كرامب» وهو في الثانية والثلاثين من عمره، وهو ما يعني أن أهم محطاته الفنية وإنجازاته قد تمت وهو في عمر النشء حتى

مطلع العشرينيات. يليه غريشكا كاروج (Grichka Caruge) الذي بدأ راقصًا منذ طفولته المبكرة لكن في أنواع عدة لا تمتّ بـ«كرامب» بِصِلة، مثل الباليه الكلاسيكي والرقص الحديث وغيرهما، إلا أن النقلة الكبرى في حياته حدثت عندما غادر فرنسا متجهًا إلى الولايات المتحدة الأميركية، ففي تلك اللحظة شعر بكونه جزءًا من حركة شبابية أكبر، حركة تربط الواقع الشبابي عبر مختلف بقاع العالم، وتربط هذا النوع الجديد من الرقص بالهويات الاجتماعية والسياسية للشباب، تلك الهويات التي لا تجد مكانًا لنفسها في التعبيرات التقليدية أو التراثية، ولا حتى في التعبيرات الفنية المؤسسية.

يقول جريشكا: «كانت نشأة كرامب ضرورية؛ لأنها تنتج تجمعًا يجعلنا نساعد بعضنا بعضًا وتشعرنا بالأمان حيال المواقف الظالمة على المستويين الاجتماعي والسياسي. لقد كان «كرامب» بمنزلة بوابة الخروج من الأزمة، ووسيلة لتحويل القهر إلى نهوض جماعي. وكان ذلك يتطلب من الجميع أن ينتموا إلى عائلة «كرامب» كما لو كانت مدرسة للحياة يتبع فيها كل فرد نظامًا دقيقًا يشرف عليه قائد المجموعة».

بينما يشكل الشباب تعبيراته وفنه، يشكل أيضًا انتماءاته ونسق حياته. فداخل عوالم وعائلات «كرامب» يتحلى النشء والشباب بنسق أخلاقي عالٍ، ويمتنعون عن أي عنف أو عدوان أو عقاب جسدي. هكذا يصبح اختيار النشء للانتماء إلى «كرامب» اختيارًا لنوع الانتماء السلمي والبنَّاء الذي سيصاحبه مدى الحياة، ذلك الانتماء الذي يُعَبَّر عنه بالرقص. وبالنظر إلى التاريخ القصير جدًّا لهذا النوع من الرقص، نجد أنه يتجذر في المقاومة والتحول. فعلى الرغم من بزوغه في الولايات المتحدة الأميركية، فإنه نجح في الانتشار والامتداد في كل قارات العالم، متعاملًا مع النزاعات العالمية المرتبطة بالعنصرية وبنزع الإنسانية.

إن «كرامب» بمنزلة خطاب راقص للمقاومة، يُستخدَم فيه الغضب بوصفه الشعور المحوري الذي قد يدفع الحركة، إلا أن النسق التعليمي والأخلاقي للفن يحوله إلى طاقة فرجوية تتشكل مع كل لحظة تعبيرية وتتحول إلى تقوية ذاتية، ودعم إنساني، وبناء سلمي للجماعة الإنسانية. هكذا تلعب دينامية الشعور والتعبير دورًا أساسًا كي يصبح الرقص محولًا للغضب والعنف بدلًا من تركهما مكبوتين أو بدلًا من دفعهما نحو الخروج في أعمال عنف. يحتوي فن الرقص على طاقة تحويلية تتبدى أحيانًا كإستراتيجية للمداواة، أو كمنهج للمصالحة.

التواصل الوجداني

يتميز «كرامب» بكونه لا يعتمد على التشكيلات الجمالية لأجساد الراقصين، إنما على المحتوى الشعوري والتواصل الوجداني الذي يحدِثه الرقص. فلو لم يشعر الراقصون بشيء وكانت تعبيراتهم وحركاتهم آلية لا يمكن عدّهم يرقصون «كرامب»، فـ«كرامب» هو الشعور الذي ينبع من الداخل قبل أن يكون الشكل الذي يتبناه الجسد. إنه رقص الشعور والتواصل، قبل أن يكون رقص الفرجة والحركات. من هنا فكل إيماءة وتعبير يصدر من الراقصين يكون له مصدر نفسي وشعوري داخلهم، وتصبح وجدانية الرقصة هي المرتكز، وليس جسدانية الحركة. بهذه الطريقة يصل الشعور إلى الجميع ويتسع مداه ويحدِث وثاقًا إنسانيًّا واجتماعيًّا لدى الممارِس،



ولدى المتفرج. يقول غريشكا في هذا الصدد: أهم شيء هو الشعور.

ربما يتبدى هذا الشعور لدى بعض الراقصين بشكل استعراضي كبير، لكن الشيء الجوهري فعلًا هو الشعور. فـ«كرامب» رقصة روحية أيضًا، بمعنى أنها لا تعتمد فقط على مادية الجسد وإنما على البُعد الروحاني لحضوره وتعبيراته. لقد كان أوائل من رقصوا الـ«كرامب» معتمدين على إيمان روحي عميق بما يفعلونه، ذلك الإيمان الذي قد نراه بمنزلة قوة وطاقة روحية كانت تدفعهم. لقد حاولوا التوحد مع هذه الطاقة ووضعها في المقام الأول من أي حركة أو إيماءة. فدائمًا يأتي الشعور والشخصية أولًا، وعلى الرغم من أن ذلك موجود في معظم أشكال الرقص فإن تلك الأشكال تبدو محجوزة المشاعر بينما في «كرامب» يتعين علينا أن نخرِج هذه الطاقات والمشاعر ونظهِرها، وإلا فقدنا جوهر «كرامب».

من ناحية أخرى ربما نندهش لو عرفنا أن بعضًا من مفردات «كرامب» ولغته الجسدية يشي بارتباط مع اللغة الجسدية للرقص الأفريقي. ولنا أن نتساءل عن كيفية حدوث ذلك في الوقت الذي من المفترض فيه أن نشأة هذا النوع من الرقص تمت على أيادي النشء والشباب



تصوير رينيه لوفلر

فن الشباب هو بيان قوي عن استرداد ملكية الجسد وتاريخه، في مقابل الموجات المتعاقبة من التسليع والاستعباد. ويبني جسوره مع التاريخ ومع كفاح الأجداد

ومن خلال قضاياهم ولغتهم الجسدية المعاصرة. ويرد معظم الممارسين لـ«كرامب» على هذا التساؤل متعللين بالارتباط الجسدي العابر للأجيال الذي تُمَرَّر من خلاله حركات وخبرات جسدية وتعبيرات فيزيقية من جيل إلى آخر؛ إما من خلال المعايشة، أو من خلال الانتقال الجيني والوراثي، أو من خلال التعرض لخبرات مشابهة، تتجذر في الذاكرة الجسدية والشعورية، وتمتد من جيل إلى آخر.

إنه التعبير الطبيعي عن هوية عابرة للأجيال عندما تتحرر من القيود ومن الاستعمار الثقافي والفني الغربي. يبدو «كرامب» هنا كجسر للتواصل مع الجذور ولو من دون قصدية، فكما لو كان الرقص هو الوسيط الشبابي لربط ما قُطِعَ عنوة من قبل. يبدو كما لو كان بيانًا قويًّا عن استرداد ملكية الجسد وتاريخه، في مقابل الموجات المتعاقبة من التسليع والاستعباد.

لذلك فعندما نقوم بتحليل حركات ومفردات هذا النوع الناشئ من الرقص، سوف نجد أن ثيمة العنصرية تبزغ من تلقاء نفسها بوصفها تشكل الخبرة الكامنة والعابرة للأجيال، تلك الخبرة التي خلقت القاعدة الأساسية لهذا النوع من التعبير، وما زالت تظهر وطأتها على الجيل الجديد من النشء والشباب في جميع أنحاء العالم. ويمكننا أن ننظر إلى المفردات الحركية لـ«كرامب» بوصفها «ذبذبات» جسدية تنبت من خلالها أصداء الذاكرة الجسدية والوجدانية، كما لو كانت تلك الحركات المتقلصة لهذا الجسد المتوتر هي آثار لجسدانية الألم عبر الأجيال. تشكل حركات الأذرع واليدين سجلًا غاية في الثراء، وتوحي بإشارات المقاومة أو الدفع أو المطالبة والتشكيل. بينما تعيد حركات الذراعين - وهما تندفعان أمام الصدر كما لو كانتا تنبضان- صياغة حركة الصدر في الشهيق والزفير جاعلة منها حركات مجازية معبرة عن العلاقة مع الخارج، أو مع التنفس للبقاء على قيد الحياة.

مساحة كبيرة لفنون خشبة المسرح

يتيح هذا الفن الشبابي مساحة كبيرة لفنون خشبة المسرح كي تتعلم وتوسع أفقها نحو مفردات ولغات تعبيرية متصلة اتصالًا وثيقًا بالمقاومة السياسية والاجتماعية. ففي الوقت الذي يبدو فيه أن كثيرًا من فنون المسرح والرقص قد باتت منعزلة عن الواقع السياسي والاجتماعي، تظهر الفنون الشبابية والشوارعية بوصفها تجسيدًا مباشرًا للربط بين الواقع الحياتي والتعبير الفني والثقافي، وكذلك لربط قضايا الشباب الراهنة والتعبيرات الإبداعية غير المنتمية للنخبة ولا إلى المؤسسة الثقافية. يعلمنا جيل النشء والشباب كيف نحمل معنا رحلتنا الإنسانية المرتبطة بالظلم والتمييز داخل تعبيراتنا الفنية، يعلمنا الشباب كيف نسترد حريتنا في الإبداع ونخلق الأشكال التي تلائم خبراتنا وكفاحاتنا، يعلمنا الشباب كيف نحيل فنوننا إلى ملاذ ومأوى، ونحيل جماعاتنا الفنية إلى عائلات جديدة تخلق أنساقها التعليمية والأخلاقية من دون سلطة أو غبن.

من خلال «كرامب» يمكننا أن نفهم أيضًا التمييز الواقع داخل مجال الفنون والرقص؛ إذ يتم -بشكل ممنهج- تهميش جميع فنون الشارع، ووضعها في مرتبة أدنى من فنون العلبة الإيطالية. كذلك يتم أيضًا تهميش فنون وتعبيرات الشباب وتعليبها داخل صندوق «المبدعين المبتدئين»، بينما هناك الكثير الذي يمكن لهؤلاء «المبتدئين» أن يعلموه لمجتمعاتهم. على سبيل المثال هناك قدرة الخيال والذاكرة على خلق تجسيدات للصراعات التاريخية من خلال لغة جسد شبابية من شأنها أن تتحول إلى بيان سياسي واجتماعي.

هناك صورة الجسد الذي يستطيع أن يشكل صورة للوضعية السياسية على عكس الشائع عن فنون الرقص من حيث كونها للتسلية والترفيه فقط. وهناك أيضًا فرصة الخروج من الحيز الضيق لما يجب أن يكون عليه الرقص من وجهة نظر أكاديمية أو تراثية؛ لكي يتسع الأفق نحو تعبيرات جديدة ومستحدثة خارج ما يُتداوَل في المدارس والأكاديميات أو مسارح الدولة.

إلى جانب فلسفة المقاومة السلمية والتضامن والتعبير عن الهوية، يشتمل «كرامب» على مظهر قوي من مظاهر التعبير الطقسي. فالنشء والشباب يتجمع للتدريب في الشارع في شكل شبه دائرة، ويدخل الواحد تلو الآخر إلى مركز الدائرة كي يعبر عن نفسه، وكأن



يأخذ دوره داخل هذا الطقس الدائري الذي يحترم فيه كل فرد الآخر. وداخل الدائرة يحرر كل فرد مشاعره وحركاته، وكأنه يقوم بنوع من مداواة الذات عبر تحرير مكنوناتها. إلى جانب ذلك تُدَوَّر الطاقة داخل الدائرة بهذه الطريقة بينما تظل الدائرة محكمة ومتماسكة. هكذا يُعد «كرامب» هو أكثر الأشكال التعبيرية حداثة في ارتباطها بالشكل الطقسي الدائري، ويُعد الشكل الوحيد الذي يطبق ذلك وسط شوارع المدن الصاخبة، حاملًا معه المشاعر والروحانية والمقاومة إلى دينامية الشارع وصراعاته اليومية.

إعادة تشكيل معنى الرقص

وسط عالم متلاطم يتسابق فيه كثير من شباب النخب الاقتصادية والاجتماعية على جمال وأناقة المظهر، يتبدى جيل «كرامب» كتيار مغاير من الشباب الذي ما زال يجاهد من أجل حقوقه الإنسانية والاجتماعية والسياسية، ذلك الجيل الذي يعيد تشكيل معنى الرقص كفنّ لا يهدف إلى التسلية، وإنما إلى إعادة بناء النسيج الاجتماعي ورأب الصدع، فن يجري نوعًا خاصًا من المصالحة مع الذات، ويحيل العداء الكامن إلى طاقة تعبيرية مسالمة وهادفة

تصوير رينيه لوفلر

يعلمنا الشباب كيف نحيل فنوننا إلى ملاذ ومأوى، ونحيل جماعاتنا الفنية إلى عائلات جديدة تخلق أنساقها التعليمية والأخلاقية من دون سلطة أو غبن

إلى تغيير الفرد والمجتمع، فن يخلق جماعته بنفسه ويبني جسوره مع التاريخ ومع كفاح الأجداد.

مثلما قدم «غريشكا» عام ٢٠٢١م عرضه المسرحي الراقص الذي انتقل به للمرة الأولى من حلبات «كرامب» وشوارعه إلى خشبة المسرح الألماني مخاطبًا النشء بالدرجة الأولى ومغيرًا شكل الرقص المسرحي A Human Race ومعناه، يمكننا أن نستشرف آفاقًا جديدة لهذا النوع من الفن ولا سيما كأداة تعليمية وتربوية للجيل القادم من النشء والأطفال. فمن خلال «كرامب» يمكن قلب الضعف الجسدي إلى قوة من خلال الطاقة الشعورية والوجدانية، يمكن للنشء مناقشة مخاوفهم من خلال هذه اللغة التي لا تحتاج إلى مفردات كلامية، ويمكن لهم التعبير عن التمييز داخل مجتمعاتهم خاصة لو كانوا من خلفية مهاجرة.

في جميع الأحيان يمنح «كرامب» للنشء فرصة لوضع بصمتهم الذاتية في كل حركة، ولإظهار هويتهم الخاصة وسردياتهم من دون قيود أو أحكام مسبقة، من هنا يبدو هذا النوع من الرقص كما لو كان عابرًا للصراعات ومؤديًا للمداواة ومستشرفًا مستقبلًا جديدًا حيث لا وجود للفرد من دون الآخر، وحيث لا بد للكل أن يتصل ويتساوى ويندمج في نسيج إنساني واحد. تمامًا مثل رقصة «كرامب» التي تقوم على الأنا وما هو خارجها، على الشعور الكامن والحركة الظاهرة، على مفردات الذراعين المقتربة من الجسد ومفرداتهما التي تبعد من مركز الجسد لتخاطب ما حوله. تمامًا مثل حركة الشهيق والزفير، فلا يمكن لأي مخلوق أن يختار أحدهما من دون الآخر، فلكي نعيش علينا أن نقوم بالاثنين، الواحد تلو الآخر، الشهيق والزفير.

- (مأخوذ عن نص بعنوان Making Peace: Krumping «A Human Race»
- بقلم Nora Amin، منشور في موقع الرقص من أجل الأطفال والنشء والشباب في ألمانيا.
- (www.tanzkomplizen.de

خطاب المهمشين بصريًّا
فن الخربشة على الجدران

سامي جريدي ناقد سعودي

تنطلق فلسفة الخربشة والرسم على الجدران عند بعض الفنانين الشباب من تجاوزها للمساحات الممنوحة لهم في الكراريس والكتب المدرسية، متجاوزين بأقلامهم وطباشيرهم المحدود إلى غير المحدود. فليس رسم التلميذ مثلا وكتابته على طاولته الخاصة إلا مستوى من مستويات البحث عن مضمون الفهم الأول للكتابة عنده، ورغبته في التعبير عن المنطقة الداخلية المكبوتة ليتيح لها شكلا من أشكال الخروج. فهو يكتب على طاولته، ويحفرها بقلمه، وينقش عليها؛ ليشكل بذلك عالمًا وهميًّا يجد من خلاله نفسه، حيث الحرية والجرأة والرغبة في رسم الحقيقة.



ومن يتتبع نشأة هذا النوع من الفنون الشبابية في العالم سيجد أن بداياته كانت في نهاية السبعينيات في أميركا، ثم أخذ موقعه بين الفنون البصرية تحت اسم «الغرافيتي» الذي عُرف به واشتهر. ظهوره هذا ارتبط بفنون شبابية أخرى صاحبت ثورة حركية وموسيقية تتعلق بالهيب هوب، ورياضة التزلج، ومصحوبة كذلك بثورة فنية أخرى جاءت مرتبطة بالملابس والأزياء من ألوان صاخبة متمردة على الشكل التقليدي.

ومن رسوم الفنانين الشباب على الجدران ما يمكن ملاحظته في بعض المدن السعودية، من رصدهم للوجوه والأشكال لشخصيات مشهورة طبعت عشقها على مسامع الكثيرين، مثل ولعهم برسم الفنان (طلال مداح) صوت الأرض، والفنان (محمد عبده)، والفنان (بشير حمد شنان) وآخرين. فمثلًا تجد في مدينة واحدة كالطائف أكثر من رسمة بورتريه للفنان طلال مداح منتشرة في أحياء المدينة وأزقتها الخلفية، مرسومة بعناية ودقة، بدءًا من رسم الشماغ والنظارة وملامح الوجه وصولًا إلى تفاصيل أوتار العود.

وهناك الرسوم الكارتونية، وهي كثيرة على جدران الأماكن والأحياء. من ذلك رسمة لطائر (نقار الخشب)، البطل الكارتوني المشهور الذي يعرض على التلفاز منذ الثمانينيات ويعرفه الأطفال، فقد عشعش في الأذهان وأصبحوا ينقرونه على الجدران. وهناك رسوم متنوعة لشخصيات كارتونية مشهورة مثل: (توم وجيري)، و(سبونج بوب)، و(بينك بانثر) النمر الوردي، وهذا الأخير كان أكثرها انتشارًا. ومما يقترب من الرسوم الكارتونية الرسوم الإعلانية ذات التعبير الدعائي لسلعة معينة لنجد وفي هذا الموضوع رسمة لشخصية (سفن أب) المعروف بعبارة «يا لذيذ يا رايق» مع التركيز على هذه الجملة بالذات. وهناك رسوم الوجوه المختلفة المتعلقة بأشكال لا تتصل بأي شخصية معينة أو شكل كارتوني معروف، وهذا منتشر بكثرة في المدن. أما رسوم الأيدي والأصابع فلها دلالاتها المتعددة، كرموز للتعبير عن القوة والاتحاد والحرية والنصر، وغير ذلك من شعارات الفرق الرياضية مصحوبة بعبارات لغوية متعصبة.

عالم كبير من الفن

أما رسم السيارات والدراجات النارية فهو عالم كبير من الفن الذي شغف به الشباب. فهناك من يرسم على الجدار شعار ورمز سيارة معينة، وهي منتشرة في أغلب الشوارع بصور مختلفة تعبر في معظمها عن أنواع كثيرة من السيارات رغم طغيان بعضها على بعض، فمنهم من يعشق رسم السيارات ذات الحوض المعروفة بغمارة أو غمارتين. وهذه الرسوم في النهاية تعبّر عن شغف بعض بسيارته أو تمني حصوله على هذا النوع من السيارات.

رسوم الشباب تعكس رغبة في التعبير عن المنطقة الداخلية المكبوتة؛ ليتاح لها شكل من أشكال الخروج

وهناك من يرسم سيارة كاملة برؤية تركز مرة على الشكل الأمامي، ومرة على الشكل الجانبي مظهرًا بذلك الأبواب وهي مفتوحة، في دلالة لعلها تشير إلى البحث عن الحرية والانفتاح.

وتنتشر كتابات العشاق من الشباب وأهل الغرام في شوارع المدن والأحياء المهمشة، وبخاصة بالقرب من مدارس البنات. ويمكن النظر إليها من نواحٍ عدة منها: ولع العشاق برسم القلوب بأنواع وأشكال مختلفة، تختلف من شخص لآخر، كذلك من عاشق صغير وآخر كبير، كما تختلف رسم القلوب بحسب المحبوبة ومنزلتها لدى الشخص، فتجيء مرة بقلوب يشقها سهم ناري إلى نصفين وهي تقطر دمًا أحمر، وهذا هو الغالب، ومرة يُرسم القلب طائرًا بأجنحة محلقًا في سماء الحب. ومرة يُرسم على هيئة قفل بداخله مفتاح مشيرًا إلى تصوير العلاقة بين المحبين من أنها بحاجة إلى مزيد من التفاهم وكشف المخبوء.

كما برع العشاق في رسم العيون وتفننوا في تكحيلها وإبراز الرمش ومحاولة إظهاره في أروع ما يكون. وكأن العيون هي بداية العشق ورمز الفتنة عند أغلبهم ودليل على جمال المرأة. في رسمة نجد عبارة تقول: «يا عين لا تبكين هذا نصيبي». ومن جهة أخرى نجد الألقاب والأسماء والأوصاف المتعلقة بقضايا العاشق وبالحب والغرام مثل: «الجريح» و«المحب» و«الولهان» و«عاشق» و«ساهر الليل» و«مشتاق» و«المودع»، وغيرها كثير.

كتابة صعبة القراءة

وتبدو كتابة الخربشة على الجدران صعبة القراءة كما يذكر أحد الباحثين: «من وجهة نظر علم الخط غالبًا ما تكون صعبة القراءة، غير أن الوثائق المكتوبة بهذا الشكل، التي لم تكن تستهدف الآتي من الزمن، غالبًا ما تصبح ذات أهمية كبرى في معرفة الحياة اليومية، وحديث الإنسان الشعبي». وعبارة «تستهدف الآتي من الزمن» هي الغاية من ذلك، لتصبح المسألة أكبر وتصبح الكتابة خطرًا على الزمن وإدانة له. فخطورة الخربشة تكمن في خطابها المضاد، فليست عبارات الهجاء والغضب والتعصب والرفض والعبارات البذيئة والمشوشة إلا توصيفات مهمة تقدمها لنا الحدود اللغوية عن بنية المجتمع، بوصفها مدلولًا مؤشرًا على خطاب النقد الثقافي عند جيل الفنانين الشباب، لتغيب في بنيات بصرية متباعدة تؤكد حقيقة ما يسمى بجماليات القبح.

تعبيرات الشباب: حروف وأرقام ورموز

مسعود شومان باحث مصري

يشير العمل الميداني إلى وجود فجوات اجتماعية بين الشباب والأجيال التي تسبقهم، فضلا عن فجوات في التواصل نظرًا لاختلاف محمولات اللغة. من هنا فقد اخترع الشباب لأنفسهم لغة خاصة لها أجروميتها، وأحيانًا تكون هذه اللغة شفرية، كنوع من التعمية على الأهل والأقارب وتحقيق التواصل بين الأقران.

وأهم تجليات هذه اللغة تكمن في التكثيف والتركيب المزجي لمجموعة من المفردات والنحت اللغوي، عبر الاشتقاق من مفردات أجنبية، وبخاصة الإنجليزية بوصفها اللغة السائدة في الفضاء الإلكتروني. ولعل بعض الأمثلة توضح ذلك، ففي مجال التكثيف فإنهم يستخدمون الأرقام بديلًا للحروف، بل بديلًا للكلمات، مثلما يكتبون me٤ بديلًا ل for me أو c u وأصلها see you. واللافت أن المفردة الأولى تبدأ بحرف ال s والمفردة الثانية تبدأ بحرف ال y، لكنهم يعتمدون على الصوت ليكون رمزًا كتابيًا. والأمثلة متعددة في لغة الدردشة بين الشباب، فضلًا عن النحت الخاص بمعجم الحاسب الآلي،



مثل «يكبير ويفرمت ويدلت» إلى آخره. وفي التركيب المزجي يستخدم الشباب كلمة «إستمورننج» بمعنى: اصطباحة. أي استقبال الصباح بالشراب والطعام. فقد أخذوا من اصطباحة جزءًا واستكملوه بالمفردة الإنجليزية.

تمرد على سلطة المجتمع

هذه اللغة تمرد على سلطة الآباء بل سلطة المجتمع وتقاليده التي لا ترضي الشباب، وتمارس عائقًا لحريتهم وتجاربهم التي تعد خروجًا على ثقافة الأجيال السابقة، فضلًا عن أنها تمرد على لغة التعليم وهيمنة ثقافة التلقين وتكبيل قواعد اللغة. من هنا تعد هذه اللغة الشفرية بداية لتشكيل عالم يتحركون فيه تحدثًا وكتابة، بعيدًا من قواهر المجتمع وأعرافه البليدة.

لم يكن لهذه اللغة وجود قبل أن يكون هناك ما يسمى بشبكة الإنترنت، وإذا كانت اللغات السرية، أو اللغات الخاصة مثل لغة الشباب تعتمد في قيمها على الشفهية، فإن لغة «الشات» لغة كتابية، أي أنها تعتمد على الكتابة. وهي لغة الحوار بين المتصلين على الشبكة، والراغبين في الحوار بعضهم مع بعض على نوافذ محادثات الإنترنت. وتعتمد لغة الحوار على عدد من الكلمات ذات المقاطع القصيرة بالنسبة للغة العربية أو الإنجليزية. ونظرًا لأن بعض أجهزة الحاسب الآلي بما حُمل عليها من برامج لا تستطيع قراءة الحروف العربية، فقد نشأت الحاجة إلى اختراع لغة تسهل الاتصال والتواصل بين المتحاورين على الشبكة. كما أن بعضًا يفضل كتابة أصوات الكلمات العربية بالحروف الإنجليزية. ولما كانت تقف بعض الأصوات حائلًا دون التعبير عنها برموز كتابية، وهو ما يؤدي إلى بطء قراءتها، فضلًا عما قد تحدثه من لبس في مفهوم الرسالة الفورية، ويبدو أن هذه اللغة قد اصطلح على أحرفها بعد تجارب عدة في التواصل عبر الشبكة إلى أن تثبتت بعض أحرفها.

ومن الحروف التي كانت الرسائل الفورية المكتوبة لا تستطيع نقل أصواتها (الحاء، الخاء، العين، الغين، الهمزة). ونظرًا للمشابهة الصورية بين هذه الحروف وبعض الأرقام فقد استبدل بها كتابة هذه الأرقام كي تنقل أصوات الكلمات، وبالتالي تنتقل معانيها للطرف الآخر على الشبكة. لذا فقد استُبدل بحرف (ح) الرقم (٧) وبحرف (ع) الرقم (٣) وبحرف (خ) الرقم (٧)، وإضافة فاصلة عليا، وموقعها على زر حرف «الذال» عند تغيير اللغة إلى الإنجليزية في لوحة المفاتيح. ويكتب حرف (غ) هكذا (٣`)، وتكتب الهمزة هكذا (٢).

اخترع الشباب لغة تواصل شفرية خاصة بهم استمدوها من عالم الإنترنت؛ ليتمردوا بها على سلطة المجتمع وتقاليده

فإذا أردنا كتابة كلمة مثل حبيبي تكون 7ABIBI، وعندما نكتب كلمة «علوم» تكون هكذا 3LOOM، وغالب الأمر في لغة المحادثات الفورية على الشبكة أن تكون بالعامية، وتُكتَب أحرفها بالطريقة السابقة، وهي الأشهر في التداول. لكن هناك بعض الحروف المتداولة، لكنها أقل شهرة، ورغم هذا فالعلم بها بات ضروريًّا وبخاصة أن هناك بعض المواقع تتعامل بهذه الرموز الكتابية في شرح محتوياتها مثل موقع الموسيقا «طرب» الذي يكتب حرف (ط) هكذا (٦) لمشابهة الرقم شكلًا لحرف الطاء؛ لذا فهم يكتبون كلمة طرب هكذا (6ARAB)، وكذلك يكتبون حرف الخاء بشكل مختلف؛ إذ يستبدلون به الرقم (٥). وعنصر المشابهة هنا صوتي، فالرقم خمسة يبدأ بحرف الخاء، وهنا تكمن بعض الخلافات بين حروف بعض المواقع والحروف السائدة، هذا فيما يتصل بكتابة الأصوات العربية بالحروف والأرقام الإنجليزية.

قاموس الاختصارات

أما لغة التواصل التي تتم بكتابة الحروف الإنجليزية، فهناك مجموعة من الاختزالات قد تمت على عدد ليس بالقليل من الكلمات، وبالتالي الجمل، والهدف منها هو سرعة التواصل بين المتحاورين في وقت أقل، فضلًا عن اختصار التكلفة على الشبكة. ونستطيع أن نرصد مجموعة من هذه الاختصارات فيما يأتي:

«see you soon» تُختصر إلى «c u soon»، وتُختصر «cause» إلى «c o z»، و«how are you» إلى «how r u»، و«for me» إلى «ɛm»، و«to me» إلى «2me»، و«me too» إلى «me 2»، و«today» إلى «2day».

وتأتي هذه المجموعة من الكلمات والجمل على سبيل المثال لا الحصر، وبخاصة أن لغة «الشات»، التي تعتمد على الاختزال، لا تتوقف على الرغم من كونها ترتبط بمستعمليها على الشبكة فقط. ولم يقتصر الأمر على اختصار المفردات إلى حروف قليلة، لكنهم اخترعوا مجموعة من العلامات كتعبير عن الفرح والحزن.

الفنون والسلوك والزي الشخصي تعبيرات عن الموقف والرأي في المرحلة الراهنة

صبحي موسى صحافي وروائي مصري

هدى الدغفق صحافية وشاعرة سعودية

ظهور صيغ تعبيرية جديدة في الهيئة الشخصية واللفظية والأخلاقية لدى الشباب، يتطلب استكشاف هذه التحولات من جانب المختصين والباحثين ومقاربتها مع السوابق التاريخية للحراك الاجتماعي والثقافي في المجتمعات الأخرى. ومن ثم استشراف نتائج هذه الأنماط التعبيرية ومدى قدرتها على التعامل مع المستقبل. من هنا تتكون الأسئلة حول: كيف يمكن فهم الخصائص المعرفية والفكرية والتعبيرات الشبابية التي فرضتها التحولات الجديدة؟ وهل يمكن القول بأن توظيف المنتج الفكري والسلوك والزي الشخصي والفنون للتعبير عن الموقف والرأي هو من مقتضيات اللحظة الراهنة، التي حتمت مفاضلة من نوع ما مع الاجتماعي التقليدي، الرافض للانتقال نحو مرحلة فرضتها التقنية للانكشاف على الذات والانفتاح على الآخر؟



تنظر الدكتورة جهاد الخالدي، الرئيسة التنفيذية لهيئة الموسيقا بوزارة الثقافة سابقًا، إلى الموضوع بأهمية. فهي ترى أننا نحتاج إلى دراسة لصناعة قادة للمستقبل من خلال حَفْز التعبير الإبداعي، وصقل قدرات الشباب وملكاتهم التي يتواصلون بفضلها مع ثقافات مختلفة، «ومن الضروري إتاحة حرية التعبير وتنمية الشعور المسؤول بها وتشجيعهم، بل حثهم، على اكتساب صنوف المعرفة الثقافية والعلمية والإنسانية. والأهم من ذلك، تطوير أدواتهم التعبيرية والمهارية ليظهروا كقادة للمستقبل والحاضر أيضًا». وفي رأي الخالدي، يتحقق ذلك بتهيئة المناخ العلمي الثقافي للشباب للتعبير عن تجاربهم وإبداعاتهم، من خلال ممارسة الفنون الجميلة والفنون الأدائية والموسيقا، والفنون المسرحية.

تقنيات مزدوجة

ويؤكد لؤي سمان، الباحث في تاريخ الموسيقا، تأثير وسائل التواصل الاجتماعي في تعابير الشباب الموسيقية وفي ثقافتهم المسرحية، بتبني لغة الاختصار والبحث عن الإبهار في العزف والغناء. «وهذا ما يحتاجه جمهور الإنترنت، وبسببه أصبح التركيز على كيف تعزف وتغني بدلًا من ماذا تعزف وتغني، خلافًا للماضي حيث كان المسرح بسيطًا وعميقًا. وصار المتلقي يفرض ما يريد على تعابير الشباب. فالسرعة والقدر الهائل من المعلومات تفرض عليهم إيجاد تعابير سهلة غير مقيدة، لا تلقي بالًا لتقاليد المجتمع أو المستويينِ الثقافي والفني، ويتعامل معها الجميع حتى في طريقة الحديث أو الملابس، أي أنها حرة في طريقة التعبير؛ فالمسارح الإلكترونية اليوم كثيرة وتستوعب كل الطاقات الفتية». ويتساءل الأستاذ لؤي سمان: « لماذا لا نتقمص أدوارهم ونعبر مثلهم لكي نصل إليهم؟ فليس المهم: بِمَ تعبر؟ وإنما كيف تعبر؟».

وبتتبعه لما تبثه وسائل التواصل الاجتماعية يرصد الإعلامي الشاب قالط العنزي بعض الملاحظات الظاهرة على نماذج الشخصيات الشابة ومعطياتها وإيحاءاتها المتنوعة والطريفة وغير المألوفة، قائلًا: «انعكس تعبير وسائل التواصل على الشباب بعد انتشار القنوات الفضائية، فهي من نقلت العوالم وفتحت الحدود الثقافية والمعرفية بينهم. والملاحظ أن دور التقنية انحصر في القدرة على الكتابة والتعبير من خلال هذه الوسائل بالرأي

السرعة وقدْر المعلومات الهائل يفرضان على الشباب إيجاد تعابير سهلة غير مقيدة بتقاليد المجتمع أو المستوى الثقافي

والبحث عن المتابعين، مما انعكس على طريقة ما يتم طرحه من موضوعات لا يمكن تصنيفها؛ لتشعبها، إضافة إلى أن بعض الشباب انزلق بحثًا عن التكسب السهل من خلال المنصات، كالسناب والتيك توك، وهو ما جعله يقع في مطب التسطيح الفكري والثقافي».

ويرى العنزي أن تأثير وسائل التواصل يتضح أيضًا في العلاقات الاجتماعية، «فالشباب أضحى منعزلًا عن عائلته، يعيش في عالم افتراضي مع أصدقاء من أقطار مختلفة، وهو ما جعله أشد ارتباطًا ومطالعة لثقافة الآخر. فدخلت على ألفاظ الشباب مصطلحات تداولتها هذه الوسائل كلغة موحدة تكاد تكون عالمية ودارجة بين الجميع، كمصطلحات (ثروباك، حبيت، هاي، سنابيين، وإيموجي). ويتداول الشباب الرموز الإلكترونية في الألعاب والتطبيقات، إضافة إلى انتشار الأزياء والقصات الجديدة التي أخفت معها الطابع المحلي والزي الوطني وبقية المظاهر الأخرى، مثل التجمع في المقاهي وتناول الوجبات السريعة خارج البيت وداخله كذلك. وهو ما لم يتوافر له سابقًا بالشكل المباشر كما هو الآن».

ويلفت الدكتور سعد الزير، الباحث في علم اجتماع الشباب، إلى أن آخر دراسة مسحية رصدت أن ٦٧٪ من المجتمع السعودي هم من الشباب، «وهي الفئة التي عول ولي العهد الأمير محمد بن سلمان عليها. تملك هذه الفئة كثيرًا من المواصفات»، ملمحًا إلى أن شباب اليوم أيًّا كانت قضاياهم فهم بحاجة للتعبير عنها، «والآن أضحت مجالات التعبير واسعة ومتنوعة وأكثر انتشارًا. وقد اهتم مجلس الشورى بوضع إستراتيجية خاصة بالشباب، وإيجاد الفرص التي تستوعبهم، مع الحفاظ على هويتهم الإسلامية والعربية السعودية. ولا عجب، فقائد الرؤية شاب وهو أقرب لهم، ولذلك أعطاهم الفرص للتعبير عن قدراتهم، فتفجرت طاقات الشباب السعودي وتحولت إلى مبادرات وبرامج، تعبر عن القدرة الهائلة لدى الشباب في التعامل مع التحولات الجديدة والتغيرات التي طرأت على المجتمع السعودي.

فمثلًا وجد الشباب في برنامج «تيك توك» منصة للتعبير عن رغباتهم، وعن وجهة نظرهم تجاه قضايا ومواقف ومناسبات وأحداث معينة. كما أن الفتاة السعودية أثبتت مدى قدرتها على التعامل في مجالات الاقتصاد والاجتماع والثقافة والمعرفة والعلوم المتنوعة».

جيل الأصالة والمعاصرة

ويذكر الزير أن منح البعثات للخارج لسنوات طويلة «خلقت جيلًا منفتحًا، سريع التجاوب والاستفادة مما هو جديد لخدمة قضاياه، وتلبية حاجاته». واستشهد بما حصل بين عامي ٢٠١٩-٢٠٢٠م خلال جائحة كورونا «إذ حلت التكنولوجيا التي يقودها الشباب ما يقارب من ٨٠٪ أو ٩٠٪ من التعاملات في الحياة اليومية». ودعا الزير إلى ضرورة تكيف المجتمع وتعايشه مع سمات وخصائص الجيل الحالي، «فالفرصة الآن متاحة أمام الشباب للتعبير عن جودة الحياة، حيث لا يكون هناك إنسان معقد متشائم في ظل توافر فرص الترفيه. ولذلك يجب ترك المجال للشباب لأخذ فرصهم في الحياة ليعيش حياة كريمة ويمارس حقه الطبيعي في المشاركة والتعبير عن وجهة نظره».

ولفت الدكتور الزير، من خلال آخر دراسة أجراها، إلى أن هنالك تقبلًا كبيرًا للتنوع الثقافي من الشباب، «دون أن يكون هناك ازدراء أو تقليل من قيم منطقة عن غيرها. أما الثقافة الشكلية مثل اللبس الأجنبي فلعل هذا الأمر أضحى ضرورة للشباب في العصر الراهن، فهو يرى أن الملابس الغربية مناسبة له ما لم تكن خادشة ومخالفة للذوق.

فن الشباب لديه القوة لتصحيح المفاهيم المغلوطة

حمزة الدقون

أنا سعيد بأن أمثل شريحة كبيرة من جيل الشباب الذي أصبح يؤمن بالتجديد والتطوير من أجل رفع الشأن الثقافي الفني، وبلورة أفكاره من خلال قناعته وتطبيقها على أرض الواقع. وبالنسبة لي كواحد من فئة الشباب الذين يؤمنون بالتغيير والتجديد والتعبير عن آرائهم، والمشي قدمًا نحو مستقبل ناجح، أجد اختلافًا مهمًّا في أدوات التعبير، سواء ثقافيًّا أو فنيًّا. لدينا ثورة فنية ثقافية تراهن على اهتمام الشباب الطموح في إنتاج أفكار ذات بُعد اجتماعي ثقافي يعكس صورتهم أمام المجتمع، وذلك من خلال حرية التعبير، أو تطبيق مفاهيم لها صلة بما يسمى بالمرحلة التنموية. هنا أجد لكل جيل مرحلته، وفي عصرنا هذا هناك تطور ملحوظ تتعاطى فيه الفئة الشابة مجالات شتى برؤى مرجعية واضحة.

وأعتقد أن كل جيل وضع لنفسه مرحلة تأسيسية، وأرضية اشتغال مهمة، نحو التجديد والتطوير فنيًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا أيضًا. ونجد أن لجيل الشباب بصمته ورؤيته الخاصة، حيث نجد نوعًا من الثورة المطروحة في الطرق العديدة التي تستخدم في الفن (المسرح، السينما، الموسيقا...) لتعكس صورة الجيل الجديد وتصحح مفاهيم كانت تعدّ أو تقدم بطريقة مغلوطة. هنا تكمن قوة وعظمة الفن، والفنون عمومًا، من أجل بلورة كل هذه المفاهيم والأفكار والمرجعيات بطريقة فنية استعراضية تؤسّس المشهد الاجتماعي والإنساني فكريًّا.

لطالما اعتبرت السينما كغيرها من الأجناس الفنية وسيلة للتعبير عن مجموعة من الرسائل عبر الصورة. وأعدّ ظهور وسائط بديلة للسينما، والسرعة التي يعرفها عصرنا، عوامل دفعتني إلى الاهتمام بالفِلْم القصير، على الرغم من صعوبته تقنيًّا وفنيًّا مقارنة مع الفِلْم الطويل، وما يرافق هذا الأمر من إشكالية العثور على النص المناسب الذي تتوافر فيه معايير التكثيف والاختزال، والتعبير عن مجموعة من الرسائل في دقائق معدودة. وبما أنّ للفِلْم القصير عشّاقه ومتابعيه من الجمهور الذي لا يملك الوقت لمشاهدة الأفلام الطويلة، أعدّ هذا النوع هو الأكثر تعبيرًا عن رؤيتي واهتماماتي الفنية الخاصة.

ممثل ومخرج مغربي

ولذلك صدرت لائحة المحافظة على الذوق العام، فما لم تتعدها فالأمور متاحة، وهي حرية شخصية».

أزمة المحتوى

ويحدد الفنان التشكيلي الشاب فهد القثامي أزمات الفنانين الشباب، التي تكمن في اختيار الأفكار وليس في قيمة المواد والمتطلبات، «إضافة إلى أزمة القبول العام للأفكار الحداثية وعروضها من خلال الوسائط التي تخدم الفن، والتي أصبحت متاحة وفي متناول الجميع». وفي رأيه «يبقى الرهان على تناول الفكرة وطريقة التقديم، وهذا ما يزيد الأمر صعوبة في ظل مئات النتائج المشابهة. ولعل أهم تحدٍّ على المستوى الشخصي هو عدم التفرغ للفن بشكل دائم، لأسباب عديدة، وهي بلا شك مؤثرة في الاستمرارية وتراكم التجربة». ويتحدث القثامي عن فنه بشكل خاص قائلًا: أرجو أن أحقق ما أطمح إليه. رغم أنني استطعت أن أصنع مساحة فنية خاصة عبر التجارب التي قدمتها بشكل كافٍ، ولا أجد ضرورة لأن تتبع أو تسير على خط أي منظومة عربية أو عالمية».

الدكتور خالد عمر الرديعان، أستاذ مشارك في علم الاجتماع، يحلل ظاهرة التحول والتغيير بشكل عام، ويرى أن المجتمعات على اختلافها تمرّ بمراحل من التحول «بعضها سريع، يحدث جراءها هزات تأخذ صور عدة، بعضها عنيف وبعضها الآخر أقل عنفًا، وقد تمرّ بمراحل من الاغتراب. وأي مجتمع يضم في بنيته الأساسية كوابح تعيد له التوازن والاستقرار والمحافظة، لكن لا بد أن يسبق كل ذلك مرحلة خوض التجربة، أي التغير الجذري. ويلعب الدين والثقافة الاجتماعية في الغالب دورين حاسمين في إعادة التوازن للمجتمع المأزوم رغم خضوع الاثنين للتغير النسبي كسائر الأنساق الاجتماعية».

ويخص الرديعان ما يجري في المجتمع السعودي اليوم من حراك سريع وتغيرات عميقة، فهو يوضح أن التحول «طابع لكل مجتمع حيوي يشكل الشباب أوسع شرائحه السكانية، التي تنظر للتغيرات بإيجابية بعد عقود طويلة من الجمود والكبت. ورغم النتوءات التي قد تصاحب موجة التغيير، فإنها طارئة وسوف تختفي مع استقرار النسق وتفعيل كوابحه بصورة وسطية. وذلك بالتركيز على مقومات الاستمرار والبقاء كالثقافة التي أخذت حيزًا واسعًا من المعالجة كرافدٍ مهمّ في عملية التغيير والاستقرار

> **الفتاة السعودية أثبتت مدى قدرتها على التعبير عن نفسها في مجالات اجتماعية وثقافية واقتصادية**

في الوقت ذاته». ويختتم الدكتور الرديعان قائلًا: «نحن جزء مهم وفاعل من هذا العالم الذي يَتعَوْلَمُ ويتشكل بطرق أسرع مما نتصور. فموقع المملكة في قلب العالم الإسلامي، وكونها مهوى أفئدة مسلمي العالم يحتّم علينا أن نتغير للأفضل بمقاومة الجمود. ولا بد من خوض تجربة التحول بكل هفواتها وإخفاقاتها ومنحنياتها لكي نصل في النهاية. ولا يفترض أن تراودنا شكوك في المستقبل وما يحمله من فرص سانحة لخلق عالم أفضل».

أغانينا تمسنا بشكل شخصي
أمير صلاح الدين

موسيقا الهيب هوب التي يغنيها فريق «بلاك تيما» هي موسيقا حرة قائمة على «البِيت» بشكل أساسي، وليست قائمة على جُمل موسيقية واضحة، وليس بها نوت موسيقية، لكن بها بِيت. والرابرز أو مغنيو الراب هم الذين يقومون بكتابة الأغاني. فمعظم من يكتبون الكلمات هم المغنيون أنفسهم، وهي كلمات تخرج من قلوبهم مباشرة، من دون أي تنقيح أو تجميل، وأعتقد أن هذا سبب نجاحها بين الشباب؛ لأن الشباب بعد الثورات العربية شعروا بحاجة إلى ثورة موسيقية تعبّر عنهم، وقد وجدوا ضالتهم في موسيقا الهيب هوب، التي انتشرت في أميركا وأوربا، وبخاصة لدى السود، وعبَّرت عن آلامهم ومشكلاتهم، بلغة الشارع التي تشبه لغة الحارة المصرية.

أعدّ فريق بلاك تيما ابنًا شرعيًّا للمناطق الشعبية؛ لأننا جميعًا مولودون في مناطق شعبية، وأغانينا منذ ظهورنا في عام ٢٠٠٤م تمسّنا بشكل شخصي؛ لذا فإنها تصل إلى الناس بشكل أسرع، إضافة إلى أننا نمزج في موسيقانا بين الجاز والراب والخماسي النوبي، ونقدم موسيقا أصحاب البشرة السمراء في العالم. وكلماتنا بالعامية المصرية وباللهجة النوبية، وهذا تقريبًا ما وسع من دائرة انتشار بلاك تيما في كل الدول الناطقة باللغة العربية، فضلًا عن الجاليات أو الوفود السودانية في أوربا وأميركا وغيرها، وهي جاليات كبيرة وكثيرة وتحتاج لمن يعبّر عنها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



علي حرب
كاتب لبناني

هابرماس وأزمة العقل الفلسفي

الدين والفلسفة

يُعدّ الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس واحدًا من أشهر الفلاسفة في العالم. وقد شاء بعد حياة مديدة (٩٣ سنة)، حافلة بالأعمال والإنجازات، أن يترك أثرًا حول تاريخ الفلسفة. ولا شك أن مفهوم الفيلسوف لمهنته مع الاقتراب من نهاية الرحلة، يختلف عن تصوره لها عما كان عند البداية. فمع كل فلسفة تتمتع بالأصالة والجدة والابتكار، تتغير علاقة الواحد بمفردات وجوده، ويعاد تعريف الأشياء والكلمات، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بالفلسفة؟

غير أن هابرماس لم يشأ أن يتحدث عن الفلسفة ومهمته بما هي كذلك، كميدان فكري أو فرع معرفي، بل آثر أن يتحدث عن العلاقة بين الفلسفة والدين أو بين العلم والإيمان. ولكن مبحثه يقتصر على المسيحية دون سواها، دون أن يعني ذلك الوقوع في فخ النزعة الغربية. وكانت الثمرة لهذا المشروع كتابًا ضخمًا من جزأين حول تاريخ الفلسفة، صدر مؤخرًا الجزء الأول منه بترجمته الفرنسية.

وهذا الموضوع، أعني المواجهة بين الدين والفلسفة أو بين الإيمان والعلم، هو أثير لدى هابرماس؛ إذ تطرق إليه غير مرة، وبخاصة في تلك المناظرة الشهيرة التي جرت في مدينة ميونخ عام ٢٠٠٤م، بينه وبين مواطنه الكاردينال جوزيف راتسنغر، قبل أن يصبح بابا روما تحت اسم بندكت السادس عشر.

ثنائية مفخخة

في أي حال ليس الموضوع بجديد. ومعلوم أن هذه المجابهة بين الدين والفلسفة، أي بين الحكمة والشريعة أو بين أهل العقل وأهل النقل، كما سميت بعض أسمائها في اللغة العربية، كانت إحدى المعضلات الفكرية الكبرى في الحضارة الإسلامية؛ لذا شكلت في آنٍ معًا محورًا لصراعات عنيفة، ومدارًا لسجالات خصبة وغنية، انخرط فيها كبار المثقفين من فلاسفة وعلماء كلام وأدباء وكتّاب. وكانت للفارابي محاولة للجمع بين الفلسفة والدين قيل إنها أغضبت الدين ولم ترض الفلسفة. ولا غرابة أن مسعى كهذا يتعثر أو يخفق. نحن إزاء ثنائية مفخخة بتناقضاتها ومجهولاتها وخفاياها. ولعل هذا ما جعل هابرماس يقول لمحاوره الفرنسي، الفيلسوف ميخائيل فوسّل، إن مشروعه لإيجاد لغة مشتركة بين الدين والفلسفة سوف يكون محل سوء فهم في فرنسا العلمانية.

> **يرى هابرماس أن الفكر العلماني مدين بمبادئه العالمية للفكر الديني في مجال الأخلاق والقانون، مثلما أفاد الفكر الديني من الفلسفة**

لا يهم إن كان الموضوع ليس بجديد. فالمهم كيف عالج هابرماس هذه المشكلة. وهذا مدار مقالتي، مستندي إلى ذلك الحواران اللذان أجريا مع هابرماس، الأول في مجلة L'OBS العدد ٢٠٢١/١١/٢٥م، والثاني في المجلة الفلسفية Philosophie Magazine، عدد كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٢١م.

فكيف قرأ هابرماس العلاقة بين الفلسفة والدين؟ وما الخلاصة التي يخرج بها فيما يخص قدرات العقل ومهمة الفلسفة؟

التعلم المتبادل

يستخدم هابرماس، وهو صاحب نظرية الفعل التواصلي، لتوصيف العلاقة بين الفلسفة والدين مصطلح التناضح (osmose)، وهو نوع من التناص بين المجالين. ومؤدى هذا المفهوم أن العلاقة بينهما لم تكن وحيدة الجانب، وإنما هي علاقة صرْف وتبادل أتاحت لكل طرف من المعسكرين الإفادة من الآخر والتعلم منه. من وجوه التبادل بين الفريقين، كما يرى هابرماس، هو أن الفكر العلماني مدين بمبادئه العالمية للفكر الديني، إن في مجال الأخلاق أو في مجال القانون. ومثاله على ذلك الحكمة القائلة «لا تعامل الناس بما لا تحب أن يعاملوك به». وفي المقابل يرى هابرماس أن الفكر الديني أفاد من الفلسفة التي كانت حارسة العلوم، وهو ما جعل علماء اللاهوت يدافعون عن عقائدهم المقدسة، باستخدام عدة الفلاسفة من المناهج والمدارس أو القضايا والمسائل، حتى لا يُتهموا بمعاداة العلم والعقل الفطري.

الدين نقيض العالمية

بعد هذا العرض المختصر لحُجج هابرماس، ما أراه من جهتي أن الدين قد أفاد من الفلسفة أكثر مما هي أفادت

منه. ومسوغي إلى ذلك أن عالمية القيم والمعايير، في تعامل البشر بعضهم مع بعض، على أساس المساواة في الحقوق والواجبات، هي منجز خلقي، حضاري، مدني، حققه البشر قبل ظهور الديانات التوحيدية؛ لذا لا أتفق مع هابرماس بقوله إن أرباب تلك الديانات هم أول من استخدم مبدأ العالمية، كلٌّ في نطاق جماعته أو طائفته، ثم أتى أهل الحداثة العلمانية لكي ينقلوا هذا المبدأ من نطاقه الطائفي الضيق، إلى النطاق العالمي الواسع.

من هنا فأنا أذهب إلى أن الدين هو الذي نهل من منبع الأخلاق، وليس العكس؛ لأن الأخلاق أساس التمدن ومنشأ الحضارة. ومن الشواهد على ذلك أن النبي العربي عرّف دعوته الدينية بقوله: «جئت لأتمم مكارم الأخلاق».

من هنا فإن مساعي الحوار والتبادل، بين أهل الديانات قد أخفقت ولم تنجح في يوم من الأيام، قبل هزيمة السلطات الدينية أمام موجات الحداثة والعلمنة والأنسنة والمواطنة. هذا ما حدث في الغرب، حيث انكسرت شوكة الكنيسة ورُفعت وصايتها على الدولة والمجتمع.

بالنسبة إلى إفادة الدين من الفلسفة، فهذه قضية لا تحتاج إلى أدلة. فعلماء الكلام واللاهوت، سواء في الإسلام أو في المسيحية، هم حصيلة الفكر الفلسفي، فيما ألفوه وتركوه من الأعمال، أكثر مما هم حصيلة الفكر الديني. هذه حالهم من الغزالي إلى توما الإكويني. فمنطوق خطابهم هو ديني، قدسي، رباني، ولكن منطقه وحججه ومقارباته هي فلسفية. ولنأخذ مثالًا حجة الإسلام الغزالي، الذي صنّف كتابين، فيما سمّاه منطق الإسلاميين، هما: «ميزان العلم» و«القسطاس المستقيم». فالأسماء عنده هي إسلامية، أما المحتوى فهو منطقي فلسفي؛ لذا فإن تلامذته قالوا بعد قراءتهم هذين الكتابين: شيخنا أبو حامد قرأ الفلاسفة ولم يستطع تقيؤهم، أي أنه أخذ عن الفلاسفة ولم يعترف بذلك.

العقل والنص

هل يُفهم من كلامي أن أحسن ما عند أصحاب الديانات قد أفادوه من الفلاسفة والحكماء، إن في مجال المعرفة أو في مجال الأخلاق؟ ما أود قوله، على وقع الأزمات التي تتخبط فيها البشرية، بعد كل هذه العهود من التنوير الفلسفي والتعليم الديني: إنه لم يعد مجديًا معالجة العلاقة بين الفلسفة والدين، بالعدة الفكرية نفسها التي


يورغن هابرماس

استخدمها الحداثيون. وإذا كانت الحداثة العلمانية قد أخرجتنا من الفلك الديني، ونقلتنا من العصر اللاهوتي إلى عصر ما بعد الماورائيات، كما يصف ويشخّص هابرماس، فإن المشروع الحداثي، بمختلف عناوينه، قد استهلك وبلغ مأزقه منذ زمن.

هذا ما كشفته الموجة الحداثية الجديدة، ما بعد الحداثة، بفتوحاتها الفكرية وثوراتها المنهجية. ولنتوقف عند مقولات كالذات المفكرة والعقل المحض والأنا المتعالي، كما فكر فيها ديكارت وكانط وهوسرل. فهي تحيل إلى غائب، بقدر ما تُبنى على حجب ونسيان؛ إذ هي تستبعد ما يجعل التواصل بين ذات وذات أمرًا ممكنًا، كما تستبعد ما يجعل مفهوم العقل قابلًا للتداول، إذن هي تستبعد النصوص والخطابات كوقائع لغوية، حسية، تُلفظ وتُسمع أو تُقرأ وتكتب.

من هنا نحن ننتقل من نقد العقل إلى نقد النص، كما سميته، وعلى نحو يتغير معه ثالوث العلاقة بين النص والعقل والواقع. بهذا المعنى لا يعود الخطاب مجرد مرآة تعكس حقيقة الواقع أو أداة للقبض على ماهية الكائن، بل يغدو هو نفسه واقعة تفرض حقيقتها، لتسهم في إعادة إنتاج المعنى وتشكيل الواقع.

بحسب هذه المقاربة النقدية الجديدة للعقل، من وجهة نقد النص، لا يعود يكفي القول إن الدين يمتّ بِصلة إلى تاريخ العقل، ولا يعود الصراع بين الفلسفة والدين يفهم بوصفه صراعًا بين المدنس والمقدس أو بين العلم والإيمان أو بين المعتقد الديني والعقل

الفطري. الأحرى أن يفهم بوصفه مجابهة بين عقلين: عقل لاهوتي ينكر نفسه تحت سطوة القداسة، ويوظف أدواته وحججه وحيله بتعطيل فاعليته، لمصلحة الغيب والوحي أو التجسيد والتنزيل. صحيح أن اللاهوتي قد يتحدث حديث الحكمة والمثل أو القصص، ولكن لا لكي يزداد المرء خبرة ودراية أو لكي يكتسب حرية واستقلالية، بل لكي يسمع ويطيع ويستسلم للنص والأمر والخبر. يقابل ذلك عقل ناسوتي يشهر هويته بوصفه المرجع والمقياس أو الناظم والحاكم في هذا العالم، في كل القضايا والشؤون، وهي دعوى أصحاب المشروعات التي تعمل تحت لافتة التنوير والعقلانية أو العلم العلمانية.

القراءة والحقيقة

ما الدرس المستخلص بالنسبة إلى الفلسفة ودورها؟ أتوقف عند مسألتين:

ينظر هابرماس إلى تاريخ الفلسفة بوصفه شبكة معقدة من الأفكار والحجج. والجديد في هذا التعريف هو مفهوم الشبكة الذي يتجاوز التعريف التقليدي للنتاج الفلسفي من خلال مفردات المدرسة أو المذهب أو النسق. ومفردة الشبكة هي من ثمار عصر التواصل. ومن الطبيعي أن يستخدمها هابرماس؛ لذا نجد اليوم أن كثيرين من الكتاب يتناولون القضايا من خلال مفردة الشبكة أو القراءة، وهو الأمر الذي يغير العلاقة بالفكرة، بقدر ما يُنزل الحقيقة عن عرشها القدسي أو طابعها الأيقوني؛ لذا فما نحتاج إليه هو ممارسة التقى الفكري، بكسر منطق المطابقة والقبض والتيقن. فما بوسعنا القيام به، هو أن نقرأ ما لا ينفك يحدث ويفاجئ أو يتغير ويتبدل، إن في العالم الطبيعي أو البشري. هذا هو المتاح: أن نقرأ ما يقع لكي ننخرط في عملية الخلق للوقائع، على هذا المستوى أو ذاك. بهذا المعنى فالقراءة الخصبة هي مجرد رهان على الفهم والتشخيص من أجل التدبير والتحسين، تمامًا كما أن الفكرة الخلاقة هي قابليتها للصرف والتداول.

كسر وصاية الفلسفة على العقل

إذا كان هناك تراجع، على المستوى العالمي، كما يلحظ هابرماس وسواه من العاملين في الفلسفة وعلوم الإنسان، فالتراجع لا يقتصر على المستوى السياسي، وإنما يشمل مختلف القطاعات والمجالات، ربما باستثناء قطاع أصحاب الشركات العاملة في المجال الرقمي. وأعتقد أن هذه التراجعات، التي تفاجئ كبار المثقفين في العالم، إنما تعني أن الفيلسوف لم يعد بوسعه ممارسة دوره ومهمته، كما كان يفعل من قبلُ؛ لذا فما ينتظر منه في مواجهة التراجعات والتحولات، ليس نفي الواقع لكي تصح مقولاته وأوهامه، بل العمل على تغيير أفكاره.

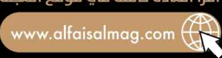
> **في عصرنا التواصلي لم تعد أعمال التغيير حكرًا على الفلاسفة، وإنما هي ورشة متواصلة من الفكر الحي تشارك فيها كل القطاعات والفاعليات**

صحيح أن الفلسفة تسهم في فهم العالم وعقلنة التجارب وتفكيك المشكلات، ولكن أعمال التغيير والتحسين لم تعد، في هذا العصر التواصلي، تختص بالنخب والخبراء وحدهم من دون سواهم، وإنما هي ورشة متواصلة، من الفكر الحي والعمل المثمر، تشارك فيها كل القطاعات والفاعليات، على اختلاف المرافق والدوائر، بحيث يكون لكل مواطن دوره، كلاعب فاعل، انطلاقًا من حقل عمله وخبراته.

وإذا كان للفلسفة أن تشارك في هذه الورشة المتواصلة. فالمنتظر ألا تبقى على ما هي عليه، بل أن تتغير، بحيث تتخلى عن نخبويتها، وتفك وصايتها على العقل. فالتفكير العقلي لا يحتكره الفلاسفة ولا علماء اللاهوت، ما دام التفكير هو ميزة الإنسان بصرف النظر عن مهنته واختصاصه. وهناك أناس يستخدمون عقولهم العملية في مجال عملهم بصورة فعّالة وبنّاءة، أكثر مما يفعل الفلاسفة في استخدام عقولهم النظرية والنخبوية.

ولعل هابرماس، كأبرز منظر للاتحاد الأوربي، مع الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون، يشهد على نفسه. فالاتحاد قد تراجع. وتلك هي ثمرة النخبوية والمنازع المثالية: لقد أنتجت في عصر أيديولوجيات التقدم وحركات التحرر ما أنتجته من القطعان البشرية والحشود الجماهيرية التي تعبد الزعماء وتقدس الكتب أو النظريات والشعارات باسم العلم والتقدم. وها هي تصنع، اليوم، الحركات الشعبوية التي تحاول نسف الاتحاد بنزعاتها القومية العنصرية ومطالبها حول السيادة والهوية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



حوار الأحياء والموتى:
الإنسان العربي والموت

محمد صلاح بوشتلة باحث مغربي

من منظور الفلسفة الأبيقورية، يبقى الموت، شيئًا لا يستحق الاهتمام، ولا ينبغي أن نُعيره أيّ أهمية، فنحن إن كنّا في وضع الحياة، فهو لا يعنينا، كأصحاب حركة ونشاط، وإن كنا في وضع الموت، فهو أيضًا لا يعنينا، لأننا سنكون غير موجودين أصلا. أما بالنسبة لحضارتنا العربية فيبقى الموت شيئًا بالغ الأهمية، ومثار تفاعلات لا تنتهي، حيث يصير للموت والميت مكانٌ هو الأهم، ويصير حيز الفعل، المنسوب للأموات، الأكثر تأثيرًا وفاعلية، وهذا ما تؤكده أعداد الأضرحة المتوزعة على جغرافيا العالم الإسلامي، وما تُرسّخه من جهة أخرى أعداد الزائرين لهذه المراقد وأعداد المرتبطين بها، وكذا عدد كتب المناقب والطبقات المخلدة لسِيَرِ من ماتوا.

الموت مجالًا للمباهاة

في وسط أتقن الاحتفاء بالموتى، والإعلاء من شأنهم، تبقى الكتابة عن المقابر والأضرحة أمرًا عاديًّا جدًّا، بل ضروريًّا، فالموت يبقى تتمة لمسار وليس نهاية سيرة، ولا حظرًا لها، إلى درجة أن جنازة الميت بَقيت مناسبة للمباهاة والتباري بين الميت وبقية زملائه الموتى، أو بينه وبين من تركهم خلفه من أصحاب المذاهب المخالفة، حيث يؤثَر عن الإمام أحمد متوعدًا بعض الطوائف التي كانت حملت له العداء قوله: «بيننا وبينكم يومُ الجنائز»؛ لتكون الجنازة لا، كما قد يُعتقد،


مقبرة وادي السلام بالعراق

إغلاقًا تامًّا لحساب الميت الدنيوي، ولا طيًّا لدفتر حساباته الشخصية، وسدًّا لسجل خصوماته السابقة التي لم تُحلّ بعد مع غرمائه الدنيويين، والتي لم يُقضَ فيها بقول فصل، وإنما هي استمرار لحياته الأولى ومعاركها العنيدة التي لم تُحسم بعد، فالشخص الميت إما أن يعامل كحثالة أو كرمز، كما يؤكد كونديرا.

في الأزمنة العربية الوسيطة صار الموت وسيلة إقناع وأداة إثبات للذات، كما هو وسيلة لقهر الآخر وإسكاته نهائيًّا في النزاعات الفكرية، وهنا يورد صاحب نفحات الأُنس قصة دخول فريد الدين العطار طريق الصوفية، فبينما كان في دكّانه، إذ أقبل عليه درويشٌ، وطلب منه «شيئًا لله»، فلم يعطِه، فقال له الدرويش: «كيف ستكون ميتتُك أيها الخواجة؟»، فأجابه فريد الدين: «مثلما تموت أنت». فقال الدرويش: «وهل يمكنك أنْ تموتَ كما أموت؟»، فوضع الدرويش يديه تحت رأسه، ثم فاضت روحه. فأغلق العطار باب دكانه، ونحا نحو أهل الطريقة. ويورد صاحب كتاب المقابر والمشاهد أن أحد موتى كتابه كان يكتب، فوقع القلم من يده، فاستند إلى حائط وقال: «والله إن كان الموت لهذا فهو طيب»، فمات من فوره. بل إن التباري في الموت قد يستمر حتى بعد الموت، فالصراع الخفي الذي كان بين صوفي كبير هو بشر الحافي وفقيه كبير هو أحمد بن حنبل يمتد إلى المقبرة، فعوض أن يبقى اسم بشر بن الحارث الحافي اسمًا للمقبرة التي دُفن بها، يُزاح ويعوض باسم نِدِّه أحمد بن حنبل؛ فور دفن الأخير فيها، يقول علي بن أنجب: «وكان يقال مقبرة بشر الحافي إلى أن توفي أبو عبدالله أحمد ابن حنبل (...) ودفن بها، فنُسبت إليه، واشتهرت به، فهي تُسمى الآن مقبرة أحمد».

وقد صار الموت محل نكاية وانتقام من جثة الميت ومن قبره، فالقاضي عياض الذي لم ينس الصوفية خرجاته ضد أبي حامد القاسية والمجحفة، لم يكن باستطاعة المتَصوّف إلا أن يساهم بدوره في الإساءة للقاضي عياض، بتنشيط مخيلته من خلال حبك قصص ستُتَداوَل حتى دونما قرائن ولا تَحَرّ تاريخيّ تسيء للقاضي عياض، فقُطِّع أبو الفضل إربًا، ودُفن في مكان مجهول بمراكش، بلا صلاة ولا غسل، وأُقطِعت منطقة دفنه للنصارى، فبنوا جوار قبره كنيسة، في أقصى مشاهد التمثيل بالمخالف قَسْوَةً. غير أنه بعد مدة طويلة سيتعامى الصوفي عن ذكرى الإساءة، ليعيد له الاعتبار، ويبالغ في تعظيمه بعدما بُولِغ في الإساءة له، حتى إنه لما قَدم أحد مشايخ التصوف المغربي وهو أبو علي اليوسي لزيارة ضريح عياض اعترضه جيران ضريح القاضي، ليُحدّد لهم حَرَم الضريح، فقال لهم اليوسي: «المغْرِب كله حَرمٌ لأبي الفضل».

> **في الأزمنة العربية الوسيطة صار الموت وسيلة إقناع وأداة إثبات للذات، كما هو وسيلة لقهر الآخر وإسكاته نهائيًّا في النزاعات الفكرية**

هكذا إذن، ينتقل الموت بضحاياه إلى أن يصيروا برمزية غير عادية، يقاس على إثرها حُب الناس للميت، وتوهب له كارزمية أخرى تنضاف إلى الهيبة التي قد يكون حازها وهو حيّ، ففي جنازة أبي محمد الهسكوري (ت: ٧١٠هـ)؛ ولما خرج الناس بنعشه ازدحم عليه أهل القيروان حتى صار النعش في أكف مشيّعيه، وأحمد الدقاق (ت: ٧٤٨هـ) ازدحم الناس على قبره، وقطعوا الحصير الذي حمل عليه تبرّكًا به، ليرجع كل رجل بقشة منه، وفي جنازة يوسف بن عمر الأنفاسي، (ت: ٧٦١هـ) حُمل وسط النهار من بيته، ولم يبلغ قبره من كثرة الازدحام إلا قرب غروب الشمس. وقد يُنتقل بأمر الجنازة العادية إلى محلّ للقتال، ويصير جثمان الميت محل نِزال بين من يعدون أنفسهم الأحق به، فهذا أبو محمد الهزرجي حينما مات، همّت القبائل التنافس عليه، فكُلٌّ قبيلة، تقول: «إنما ندفنه عندنا».

وفي ذات السياق حينما مات غلام الخلال، وكان من أعيان الحنابلة وزهادهم، اختلف أهل بغداد في موضع دفنه، فقال بعضهم: «ندفنه في مقابر الإمام أحمد». وقال الباقون: «بل يُدفن عندنا هنا»، حتى إنهم جرّدوا لأجل حسم

الأمر السيوف، وثارت الفتنة. فأمر الإمام بأن يُدفن في موضع مقابل لدار الخلافة، لم يكن قد دُفن فيه أحد، فصار موضع دفنه مقبرة يقصدها الناس طلبًا لمجاورة غلام الخلال. وفي الوقت نفسه قد يحرم مفسر كبير كالطبري من أن يدفن في مقابر المسلمين، الشيء الذي دفع أصحابه لأن يدفنوه في صحن داره برحبة يعقوب ببغداد، مِمَّا لم ينه الناس أن يصلوا على قبره ليلًا ونهارًا شهورًا عدة.

حينما تصير المقابر مدنًا

لم تبق المقابر التي انزوى إليها الموتى في مأمن؛ للارتياح من جلبة العالم ومعاركه المذهبية، حيث صارت الأكثر جلبة والأكثر ضجيجًا، وكما كان للأحياء مدنٌ يسكنونها وأسواق تُروَّج فيها بضائعهم وتُتَداول فيها أموالهم، فقد استحدثت للأموات مدنٌ وأسواق تُنافس مدن من لا يزالون على قيد الحياة، تعجّ هي الأخرى بالمال والبضائع، وهذا ما قد يكون اضطر ماسينيون لأن يسمي أحد أهم مقابر القاهرة مدينة، لِمَا امتازت به من شروط تؤهلها لأن تكون مدينة حقيقية، فمقبرة القرافة التي ألف عنها ماسينيون كتابًا كاملًا، يروي المقريزي أنها كانت لها شُرطة وعَسس ونُظّار، والإقامة فيها كانت مقننة بهدف دفن الموتى، وحراسة الأضرحة، والاهتمام بنظافتها، وبناء المقابر الجديدة، وإقامة طقوس الموت والدفن، ورعاية بعض الفقراء وعابري السبيل والمتصوفة، وبعضهم سماها حديقة، فهي ليست مكانًا دائمًا للحزن والوحشة، وإنما هي مكان فوق العادة للسياحة والتأمل، بل للكتابة أيضًا، كما هي مكان جيد للقراءة والمطالعة حيث نجد في كتاب المقابر والمشاهد أكثر من ثلاث مكتبات ضخمة قد وُقِفت على مقابر وأضرحة بغداد، يستفيد منها الزائرون، وعلى كل منها ناظر وحَرس.

وقد تصل العمارة والكِبَر بالمدافن العربية في الزمن الوسيط إلى درجة تحتاج معها إلى دليل وهو ما دفع كُلًّا من موفق الدين أبي الحرم مكي (ت: ٦١٥هـ) إلى كتابة مرشد الزوار إلى قبور الأبرار وابن الزيات (ت: ٨١٤ هـ) إلى تأليف الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة لتتكاثر أدبيات زيارة المدافن وتتناسل، ليكون الأمر شبيهًا بكتبٍ في الإرشاد السياحي، يُحَدّد فيه يوم الزيارة وساعة الانطلاق وما يجب عمله وما يتوجب تركه. في محاولة لتنظيم طقوس الاحتفاء بالأموات، فصار كل يوم رهينًا بزيارة ضريح أو مقبرة، ففي مصر جُعل يوم الإثنين للسيد الحسين، ويوم الثلاثاء والسبت للسيدة نفيسة، ويوم الخميس والجمعة للقرافة لزيارة الشافعي.

في المقابر والمدافن انتقل الميت شيئًا فشيئًا من «مشغول بنفسه» إلى موضوع للاشتغال، يَشغل الآخرين، ويحظى باهتمامهم؛ ليصير هذا المنتزع من باقَة الباقين على قيد الحياة، موضوع احتفاء وإحياء مستمر، فهو إن كان الموت المخبأ الذي يلجأ إليه الكائن كما لو يلجأ إلى قلعة جبل، كما يؤكد هايدغر، للاختباء عن الآخرين وقطع الصلة معهم، غير أن الأحياء يَحُولُون دون الهناءة التي يرجونها، ويحوِّلون الهدأة إلى جَلبة، فتبدأ الأمور بشكل بسيط عند حدود تلاوة القرآن عند رأس الفقيد، لإيناس وحشته في سفره الجديد، وبعدها إحياء أيام يقضيها الأحياء بجانبه، حتى إنها كانت تستغرق عند قبر بعضهم شهرًا كاملًا؛ لتتحول المقابر شيئا فشيئًا إلى مكان يتجاوز أسواق الأحياء رواجًا وجلبة، وليَقلب الأموات المعادلة.


نساء يتمسحن بضريح (المغرب)

صار من عادات البغداديين مثلًا، وأعرافهم التي دأبوا عليها عند قبر أحمد بن حنبل إحياء ليلة النصف من شعبان، فكانت توقد عند قبره

مئة من الشمع. ويُحصي أحدهم في بعض الليالي أنه قد دخل إلى إحدى مقابر بغداد نيّف وأربعون ألف شمعة، وكانت الجموع الغفيرة من أهل بغداد يقصدون إحدى مقابر المدينة في كل يوم أربعاء بالزيارة والتعظيم، فالميت لم يعد يعتقد أن ليس له من الأمر شيء، بل صارت له يدٌ خفية تُحرك الأمور من وراء أستار، يقول الرحالة الحضيكي مثلًا عن أبي العباس السبتي وضريحه بمقبرة باب تاغزوت: «كان رضي الله عنه يحب المساكين، ويجري عليهم حيًّا وميتًا. ترى الناس رجالًا ونساءً، صغارًا وكبارًا، عاكفين على قبره بلا عدد، ورزقهم يأتيهم من كل ناحية في رخاء وغلاء، والناس في القحط يموتون جوعًا، والضعفاء والأرامل والعُميُ على قبره يأكلون ويشربون من رزق الله تعالى، وذلك بركة الشيخ، والمشاهدة تغني «وليس الخبر كالعيان»».

إن الميت/ الولي بوصفه حارسًا غيورًا على كل من لاذ به؛ يستحق حقًّا أن يكون قبره آية معمارية تليق بالمهام التي لا يُفلح غيره في إنجازها، من سقوط المطر إلى إطعام الفقير والجائع المقتر، وعند زوايا ضريحه يجد الفرد والجماعة من اليائسين من يواسي الكُلوم، ومن يُنَفِّسُ عن استياءاتهم ويجبر كُسُورهم، فالولي حتى وهو ميت، يقوم بعملية سطو على الوظائف الموكلة بالأحياء، فالولي وأصدقاؤه الآخرون هم من يحكمون وهم من يُصرّفون أمور الناس، يقول الشيخ زروق (ت: ٨٩٩ هـ): «من لهم التصرف في المغرب بعد وفاتهم، ثلاثة: الشيخ أبو العباس السبتي (ت: ٦٠١ هـ)، وعبدالسلام بن مشيش (ت: ٦٢٥ هـ)، وأبو يعزى (ت: ٥٧٢ هـ)»، أي أن الأولياء هم العاصم والمأمن وقت الشدائد وزمن الكوارث، يقول ابن أنجب عن مقبرة باب حرب: «وقد دفن بهذه المقبرة من كبار العلماء، ومشاهير الفضلاء، وأعيان الزهاد والنبلاء، من يُستنزل ببركتهم ممتنع القطر، ويدفع بقصدهم كارث الأمر».

تشييد العمران والإفراط فيه حد البذخ، يصير شيئًا عاديًّا، بل ضروريًّا في الأبنية التي تحوي جثامين الموتى، وبشكل هو الأكثر دهاءً يمسخون فكرة غيابه ليجعلوها حضورًا غير عادي بالمرة، يتغلغل وجوده داخل جماعتهم، وبشكل هو الأكثر مهابة حتى من الأحياء أنفسهم، يُبالغون في تقديره

الموت بقدر ما هو رغبة فيزيقية لإجراء الفناء في الجسد البشري، فإنه يتحول لدى القريبين من الميت إلى محاولة مضادة



وتوقيره، بجعل بنائه الذي يسكنه آية في التشييد والتزاويق. المقابر كانت عند الإنسان العربي تشبه تمامًا البَانثيون (Panthéon) عند اليونان، أو مدافن عظماء الأمة عند أيّ فرنسي، فالأعلام من أهل العلم والزهد بالكثرة مما لا يمكن حصره في المقبرة الواحدة؛ لهذا يكثر عند أصحاب الطبقات والتراجم في ختام القول عن إحدى المقابر: «وقد دُفن بها خلق كثير من الفقهاء والصالحين والأولياء الزاهدين»، أو القول عن أحد الأضرحة: «وبالقرب منه وحوله قبور جماعة من أئمة الدين، وعلماء المسلمين، والعباد الصالحين» أو قوله: «وقد دفن بها كبار العلماء وأرباب الصلاح والزهادة والمجاهدة والعبادة الجمّ الغفير، والعلم الكثير».

على سبيل الختم

لم يكن الموت حدثًا بسيطًا وعاديًّا، قد يأتي على روح الواحد منا وعلى جسده، ليُختتم به برنامج حياةٍ ومسار عيش، كما هي الولادة، إعلانٌ عن بدايته. إن الموت بقدر ما هو رغبة فيزيقية أو حتى ميتافيزيقية لإجراء الفناء في الجسد البشري، فإنه يتحول لدى القريبين من الميت إلى محاولة مضادة لأجل ترميم هذا الخراب، بخلق نوع من الاتزان الذي أمسى مفتقدًا مع حالة الموت، وتعويض حالة اللاحضور بأفعال يتداخل فيها الجمالي بالعقائدي، ليتحول الموت بما هو نهاية وحدث طبيعي عادي جدًّا إلى بداية وحدث ثقافي غير عادي بالمرة والمطلق، والالتفاف عليه ليتحول من مصدر قلق واضطراب إلى منبع بركة ونِعم لا تنتهي، بل مكمن طَمأنة من الأموات أنفسهم لمن هم على قيد الحياة، والمجد لله الحي الذي لا يفنى ولا يموت.



هشام فتح
باحث مغربي

القاضي البيضاوي:
غُربة «المثقف» الدخيل

تُروى عن القاضي البيضاوي (٦٨٥هـ) حكايةٌ لا تفتأ الترجمات له عن ذكرها، وهي تنطوي -في نظرنا- على مؤشرات رمزية تكتسي وجوهًا من التأويل تحملنا على مشروعية التفكير إبستمولوجيًّا في نص البيضاوي من حيث شروطُ إنتاجه واقتضاءاتُ تلقيه في ضوء العلاقة الجدلية بين المعرفة والسلطة في صيغتها الإشكالية، وبين علاقة المثقف الدخيل بسلطة النسق الثقافي العربي في بُعدها الإجرائي.

متن الحكاية[1]

ذكر التاج السبكي في الطبقات الكبرى أن البيضاوي لما صُرف عن قضاء «شيراز» «رحل إلى «تبريز» وصادف دخولُه إليها مجلسَ درس لبعض الفضلاء، فجلس في أخريات القوم حيث لم يَعلم به أحد فذكر المُدرِّس نكتة زعم أن أحدًا من الحاضرين لا يقدر على جوابها، وطلب من القوم حلَّها والجواب عنها، فإن لم يَقدروا فالحل فقط فإن لم يقدروا فإعادتها». «فشرع البيضاوي في الجواب فقال: لا أسمع حتى أعلم أنك فهمت، فخيَّره بين إعادتها بلفظها أو معناها، فبُهت المدرِّس فقال: أعِدْها بلفظها فأعادها ثم حلها وبيَّن أن في ترتيبه إياها خَللًا، ثم أجاب عنها، وقابلها في الحال بمثلها ودعا المدرّسَ إلى حلها، فتعذر عليه ذلك».

«وكان الوزير حاضرًا فأقامه من مجلسه، وأدناه إلى جانبه وسأله من أنت؟ فأخبره أنه البيضاوي وأنه جاء في طلب القضاء بـ«شيراز»، فأكرمه، وخَلَع عليه في يومه، وَرَدَّه».

عتبة: لكل مفسر حكاية

تعتني الحكاية على مستوى منطوقها بنسق التفكير لدى البيضاوي؛ فتقدم هذا الأخير بوصفه شخصية معرفية تمتلك نبوغًا استثنائيًّا عزَّ قبيله في مرحلته التاريخية، بينما تصمت الحكاية عن النسق الإنتاجي له الذي تَفرَّد



بِسِمَتَيْنِ بارزتيْنِ هما: التلخيص والتحشية. سنحاول في الوهلة الأولى النفاذ إلى منطوق الحكاية انطلاقًا من عناصرها الفاعلة التي حددناها في ثلاثة عناصر هي: فضاء المجلس ورموزه وقواعد اشتغاله. أما في الوهلة الثانية فسنسعى، بخصوص منطقة المصموت، إلى بناء تأويل نستند فيه إلى نص البيضاوي من أجل تعميق الفهم حول سِمَتَيْهِ المذكورتين آنفًا والتساؤلِ كذلك حول مشروعية انتسابه كنص إلى أرومة كتب التفسير واتصال صاحبه بعشيرة المفسرين.

١- منطوق الحكاية: نسق التفكير

١-١- فضاء المجلس: فضاء الاعتراف والتفويض

يبدو أن فكرة «المجالس» الثقافية غالبًا ما اتخذت قديمًا فضاء لمراقبة الأنساق الدخيلة ومعاقبة روادها رمزيًّا عبر طقس المناظرة أو واقعة الدرس، كما شكلت كذلك قوة اقتراحية تمتلك صلاحية الاعتراف بالمثقف الدخيل عن طريق محاولة تطهيره داخل فضاء المجلس من غيريته وغربته اللتين يُكشف عنهما إعْناتيا من خلال إلباسه جنحة الخطأ المعرفي (سيبويه) أو القذف في فصاحته بحجة العي اللساني (واصل بن عطاء)، حتى إذا ما فُوِّض لهذا المثقف الدخيل مهمة الإنتاج باللسان والمتخيل العربيين معرفة معينة حاكه ذلك في نفسه واستعظمه وهيأ له العدة اللازمة للبرهنة على مؤهلاته وشرعية الانتماء إلى النسق باستحقاق. كما عُدّ المجلس أيضًا وسيلة سانحة لإعادة بناء مفهوم السلطة عبر تقوية دعائم مؤسساتها خطابيًّا، وهو ما نستبينه من خلال رعايتها الدائمة لفكرة المجالس الثقافية والإشراف المباشر عليها.

على هذا الأساس سعت حكايتنا هاته التي احتفت بذكر مكان المجلس دون زمانه، إلى تقديم شخصية القاضي البيضاوي بوصفِهِ نموذجًا للمثقف الدخيل الذي استوعب لعبة الصراع بين أنساق الهيمنة وما وفره له رموزها من تجارب، ليؤسس خطابًا مضادًّا يزاوج بين النقد الفكري والمعارضة السياسية، ويراعي في الآن ذاته مقتضيات السياق الثقافي دَرْءًا لأي إضرار قد يفوِّت على البيضاوي فرصة الترقي اجتماعيًّا من خلال حرصه على تولي منصب القضاء.

> فكرة «المجالس» الثقافية اتُّخذت قديمًا فضاءً لمراقبة الأنساق الدخيلة ومعاقبة روادها رمزيًّا عبر طقس المناظرة أو واقعة الدرس

١-٢-رموز فضاء المجلس في الحكاية:

يضم فضاء مجلس الحكاية صنفيْنِ من الشخصيات تتراتب وفق سلمية تقويمية تقوم على التمييز والتصنيف والعزل: أولاها مركزية ممثلة في المدرِّس والوزير، وثانيها هامشية تتجسد في الجمهور الموزع نفسِه بين فئة المركز (الفضلاء) وفئة الهامش (القوم) وأما ثالث الشخصيات، محددة في البيضاوي، فتُراوِح بين الهامش والمركز تبعًا لسياق التحاور.

أ- المدرِّس: رمز السلطة الثقافية الرسمية وواجهتها التي تحتكر سلعة القول بدل الكلام، وتنتج شبه معرفة قائمة على الإلغاز بهدف التعجيز (زعم أن أحد الحاضرين لا يقدر على جوابها)، وهو ما يُضفي عليها مُسوح التعالي والإطلاق وإن خلت من أي إحالة (عدم معلومية فحوى النكتة/ المسألة) أو ضابط منطقي يجنبها الخلل أو أفق تدبر وتأويل (سكوت الجمهور)؛ إنها «معرفة» تروم التحكم في الإدراك من أجل صناعة مخيال جمعي يُبنى على تكريس الحقائق عن طريق فِعْلَي الإعادة والجواب اللذيْنِ دعا إليهما المدرس مرتين: مرة مع القوم «فإن لم يقدر فإعادتها»، «لا يقدر على جوابها» «والجواب عنها»، ومرة ردًّا على سؤال البيضاوي «وقال: أعدها بلفظها»، كما زكاه البيضاوي نفسُه مرتين: سؤالًا «فخيره بين إعادتها بلفظها أو بمعناها» وفعلًا «فأعادها» وشروعًا في الجواب وحلًّا. وتتجلى حقيقة الفعلين معًا في استهدافهما تربية مَلَكَة الحفظ من أجل مقاومة النسيان الحضاري، وترسيخ المعيارية على حساب تنشيط السؤال الموجب لعملية الفهم المفضية إلى التأويل، الذي يُهدّد ثبات الأنساق

واستمراريةَ فاعليتها السلطوية.

ب- الوزير: تختزل الحكاية هذه الشخصية في دورين:

- دور الرقابة لفضاء المجلس وأشخاصه والسؤال عن هويتهم «من أنت؟»، من دون الاعتناء بمقام الدرس وظروف التلقي؛ لأنهما يعيدان إنتاج البنية الثقافية نفسها التي لا تبرح دائرتَيِ: الجواب المُعَدّ سلفًا أو إعادة المسألة.
- ودور توزيع المنح وتولي فعل الإكرام الذي تفصح السلطة من خلاله عن وجهها الإيجابي المعبر عن موقف التقدير للآخر عبر إشراكه في تقاسم الخطاب، وتخفي وجهها المقابل القائم على احتواء المثقف عبر ترضية أطماعه طمعًا في إصماته أو الكلام باسم ولي إنعامه «فأقامه الوزير من مجلسه وأدناه إلى جانبه».

ت- البيضاوي: تتكاثف عناصر الحكاية، في الواقع، لا من أجل تأكيد ألمعية البيضاوي ونبوغ شخصه، ولكن لتأكيد رمزيته كمثقف دخيل انتزع اعتراف المؤسسة الثقافية عبر تقنيتيْن:

أولاهما: الهزء من رمز المدرس والتمرد على سلطته المتعالية في موضعين: الأول؛ عندما شرع في الجواب دون إذن منه، والثاني؛ حينما خطّأه وأعجزه بمسألة أخرى. وقد كان البيضاوي في كلا الموضعين يتقصد إرباكَ المدرس واستضعافه وإحراجَه أمام السلطة المحتضنة له.

ثانيهما: زحزحة المدرس من موقعه بوصفِهِ مَعبرًا إستراتيجيًّا إلى سُدَّة الوزير، وذلك عن طريق تسويق البيضاوي باحترافية لرأسماله الرمزي داخل فضاء المجلس، بعدما أدرك أنه فضاء تتواطأ عناصره على صناعة الفراغ وترويج اللامعنى.

بهاتين التقنيتين يكون البيضاوي قد أفلح في تحقيق أمرين:

أحدهما؛ تتويج دخوله إلى تبريز بكسب رهان الانحياز إلى السلطة الرسمية من خلال قبوله فعل الدخول وتوشيح الوزير له بخِلعة القضاء بشيراز؛ وهو المنصب الذي استبد بنفسية البيضاوي بعد محنة العزل عنه في السابق.

والآخر؛ التأكيد لوجه من أوجه نسق تفكيره المتمثل في مقدرته الذاكراتية على الحفظ والاختزال.

٢- نسق قواعد اشتغال فضاء المجلس في الحكاية:

تتأطر الحكاية بنسقين من القواعد: نسق لغوي وآخر سيميولوجي.

أ- النسق اللغوي: تجلى في فعل الكلام الذي أَسندتِ الحكايةُ إدارته من الناحية التواصلية بنوع من التوجيه إلى البيضاوي؛ بصفة الكلام سلعة ستُخرِج هذا الأخير من موقع الهامش (أخريات القوم) موقعِ الغربة إلى مركزه (إدناؤه من الوزير) موقع الألفة، وسيترقى بواسطته اجتماعيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا (منصب القضاء).

ب- النسق السيميولوجي: تركز الحكاية على حركة الجسد داخل الفضاء في علاقته ببعد المسافة؛ فليس غريبًا أن يدخل البيضاوي خِفية عن أنظار الجلساء (بُعْد)، ولا أن يتحرك أفقيًّا بإشارة من الوزير ليدنو منه وإليه (تضييق المسافة/قُرب)، ولا أن يُرد إلى موطنه الأصلي بعدما هيأت له السلطة لباسها على مَقاسه (بعد) فكان دخوله في ثوب وخروجه في آخر، لنعلم أن العمق الحقيقي للحكاية هو الاختفاء استعدادًا للتماهي مع السلطة وليس الوجود؛ إذ وجوده عارض تبعًا لمقتضيات المنفعة (جئت في طلب القضاء).

٣- مصموت الحكاية: من غربة الفضاء إلى غرابة النص

يمكن القول بلغة أهل السرد: إن الحكاية تبني متخيلها للمثقف الدخيل في صورة بطل مناضل في صيغته المثلى (انبهات المدرس) يَعبر الفضاءات كما الأمكنة؛ ليتولى مهمة تكسير صنمية النموذج أو هزمه أو التشويش عليه، ليتحول البطل بعد ذلك، بشكل واعٍ أو لا واعٍ، إلى أداة إقماعية في صيغتها القصوى لا تتحرك هي نفسها خارج سلطة النموذج المؤطِّرة، هذه المرة، للنصوص والخطابات.

فإذا كان البيضاوي قد هزم سلطة المدرس شفاهيًّا وأطاح به في مجلس الفضلاء بوصفه رمزًا للعقل اللامنسجم؛ أي رمزًا للنسق المختل، فإنه سعى إلى التشويش على سلطة المفسر من خلال نص الكشاف للزمخشري باعتبار هذا الأخير ذاتًا ترمز إلى العقل المنسجم ذي النسق المتين الذي يهدد -حسب مخيال المؤسسة الثقافية- سلامتها العقدية. فما تلخيص البيضاوي وما التحشية عليه سوى دليل على عملية التشويش تلك كما شُوِّش على نص «أنوار التنزيل» نفسه بتحشيات كثيرة حتى أُنزل منزلة النص المقدس ومَحَلّ غرابة تستهوي أفئدة القارئين.

٣-١- نص «الأنوار» نص مُراقب:

تراهن الثقافة على سلطة النص في تعطيل أفق القراءة أو تحويره؛ فتتولى من أجل ذلك إنتاج نصوص مركزية تتمتع بقيمة فريدة تجعلها مصدر توليد وإمداد، وتعيد إنتاجها بواسطة نوعين من النصوص ذات الطابع الاستمدادي: نص محيطي يلعب «عن طريق الشرح والتعليق دور التمنيع والوقاية بواسطة الحد من قوة الأفكار، وانتقاء الآراء اعتمادًا على تقنيتي الترويض والتوجيه»[٢]، ونص تمديدي يستند آلية التدعيم من أجل الدفع بمقدمات النص المركزي وتحقيق تراكم نوعيّ على صعيد مشروعه الفكري.

ينتمي نص البيضاوي إلى فصيلة النصوص المحيطية، الذي يكرس لحالة العداء حيال نص «الكشاف» بعدما اقتنعت بخطورته كنص تفسيري مركزي يبسط مردوديته المعرفية على مستوى نسق التصور الفكري ومنهج التحليل؛ لذلك انبرى نص «الأنوار» لمراقبته عن طريق افتكاك مدلوله على حساب داله بواسطة آلية التلخيص بوصفها آلية سلطوية في بعدها الإبستمولوجي، يتراجع فيها منطق التأويل لانشغال الملخص بالتقليص الكمي بواسطة إجراءَيِ الحذف (على مستوى المدلول) والتعديل (على مستوى الدالّ) بدعوى التشذيب والتقليل من المشكلات التي تعترض القارئ وترويض العويص من أجل تشجيع عملية الإقبال والاستهلاك، وهذه كلها مبررات يدفع بها الملخص لإضفاء الحجية على منتجه.

بالتأكيد، إن نص البيضاوي وهو يراقب نص الكشاف كان يتحرك وفق إستراتيجية تتغيا وضع صياغة نموذجية تبعًا لإملاءات التصور الأشعري للعالم ، تقوم من جهة على ملاحظة مدى تطابق نص الكشاف مع القيم العقدية، وتقوم من جهة أخرى على إعادة تأطيره عن طريق تعطيل أفكاره الحيوية وترويج العادي منها وفق طرق تنظيم وتوزيع صارمة.

من المفارقة الطبيعية أن نص البيضاوي وهو يؤدي دوره الرقابي بتفويض من المؤسسة الثقافية وترسيم من السلطة السياسية، لم يَقْوَ على التخفيف من سطوة نص الكشاف (خطبة الأنوار) بدليل احتياجه إلى تعزيز المحاصرة والضبط عن طريق توليد نصوص التحشية، التي أعدُّها أحد مظاهر المباركة والتزكية لفعل المراقبة التي تجرأ عليها نص الأنوار، هذه المباركة التي تجسدت من الناحية السيميولوجية في طريقة تموضعها عتباتيًّا على أرباض المتن في إشارة إلى دلالة الحف والاحتفاء، وإضفاء ميسم القداسة على النص المحشَّى وإنزاله منزلة النص المركزي.

يبقى نص الحكاية الذي تواترت روايته عن القاضي البيضاوي نصًّا رسميًّا إشهاريًّا، يرمز منطوقه ومصموته إلى حالة المثقف الدخيل المغترب فضاءً وإنتاجًا؛ على اعتبار أن حركتي الجسد والعقل لا تتمان إلا تحت وصاية سلطة يتجاوب معها قولًا وفعلًا، ويتعارض مع ما ينافسها على مستوى احتكار السلطة واحتكار ما يمثل أدوات صنع الوعي وتحديث الذاكرة.

هوامش:

- حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي- بيروت، د.ط، د.ت، ج١/ص:١٨٧,١٨٦.
- محمد رقيد: النظرية العاملية السيبويهية: حدود القراءة، أطروحة الدكتوراه، ٢٠٠١-٢٠٠٢م، ص: ٢٧.
- نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة: إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط٢٠٠٦/٥م، ص: ١٩.

قبور الكتّاب والشعراء... بين الرماد والسياحة

محمد الحجيري كاتب لبناني

شواهد القبور التي يُنقش عليها أسماء الموتى وتواريخ حياتهم، تقليد تمارسه بعض الشعوب والمجتمعات على اختلاف ثقافاتها منذ العصور الأولى. وبحسب الباحث الأنثروبولوجي المصري أحمد أبو زيد، تتبدى شواهد القبور كإحدى المصادر التسجيلية، للمظاهر الإثنية والدينية واللغوية للتاريخ العام، ولحيوات الأفـراد... و«تعد النقوش الكتابية القديمة من المصادر التاريخية المهمة التي تنقل لنا صـورة موثقة للحياة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات القديمة، فهي وعاء لحمل الثقافات والحضارات»[1].

عندما ننظر إلى مضامين الكتابات المسجّلة على شواهد القبور، وتلك المعروضة في بعض المتاحف في عدد من الدول، نجدها قد تميّزتْ بالتنوع في النصوص التي سجلتْ عليها. وهي إما: البسملة أو آيات أو سور كاملة من القرآن الكريم، أو حديث نبوي، أو شهادة التوحيد، أو الأدعية، وتميزت بالخطوط (الفارسية والكوفية والعثمانية) والنقوش.



سياحة أدبية وروحية

يشرح المفكر الفرنسي ريجيس دوبريه كيف أن الفن انبثقَ من القبر؛ فأول جامع تحف فنية كان القبر، وأول لوحة فنية كانت الكفن، وما ذلك إلا لإحياء الذِّكر. ويسأل: ألا تُحوِّل الورود التي تبعثر على قبر المغني جيم موريسون (١٩٤٣-١٩٧١م)، زاوية من مقبرة Père-lachaise، إلى هيكل (...)؟[٢] ففي الذكرى الخمسين لرحيل موريسون، لا يزال ضريحه، مقصدًا للمعجبين. وذكرى رحيله موعد سنوي لعشاقه، لوضع الورد وإضاءة الشموع على قبره، وزيارة عدد من الأماكن التي قصدها خلال الأشهر الأخيرة من حياته. وإلى جانب موريسون، يرقد في المقبرة الشهيرة الواقعة في الطرف الشرقي للعاصمة الفرنسية باريس، عدد من أعلام الأدب والفن، من بينهم موليير، وأوسكار وايلد، وإديث بياف، ومارسيل بروست، وفريدريك شوبان.

وليس قبر موريسون وحده من «أساطير الحياة اليومية» كما شاء أن يسميها الناقد الفرنسي رولان بارت، فقد خاضت الأوساط الثقافية والأكاديمية في فرنسا معركة حول قبر الشاعر آرتور رامبو حيث وجّه عدد كبير من المثقفين الفرنسيين عريضة تدعو الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون، إلى أن ينقل جثمانه إلى مقبرة العظماء «البانثيون» إلى جوار عظماء فرنسا أمثال روسو وفولتير وزولا وهوغو... وهذا الأمر أثار حفيظة عشاق رامبو الذين عدّوا هذا الطلب مخالفًا لتجربة وحياة رامبو، الذي كان متمردًا ضد المؤسسات الرسمية.

كتب الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين[٣] «أسلم رامبو الروح في ١٨٩١/١١/١٠م، ثمّ حُملَتْ جثة (التاجر جان آرتور رامبو) من المستشفى في ١٨٩١/١١/١١م، ودفنت في مدافن العائلة في شارلفيل مسقط رأسه... والشاهدة التي وضعت على قبره، تشير إلى «قبر التاجر جان آرتور رامبو». أما الشاعر آرتور رامبو، فقد انتظرت شاهدة قبره سبعًا وخمسين سنة بعد موته، لكي تحل محلّ الأولى، فقد وضعت اللوحة النحاسيّة التالية، في الساحة الرئيسة التي تضمّ قبره في شارلفيل: «هنا/ ١٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٩١/ عند رجوعه من عدن/ الشاعر/ جان آرتور رامبو/ واجَهَ نهاية مغامرته الدنيويّة».

وقد نصبتْ هذه اللوحةَ «جماعةُ مرسيليا الأدبيّة» في ١٩٤٦/١٠/١٠م.

تتحول قبور الأدباء والشعراء والفلاسفة إلى معالم سياحية وأدبية يقصدها الزوار والسائحون

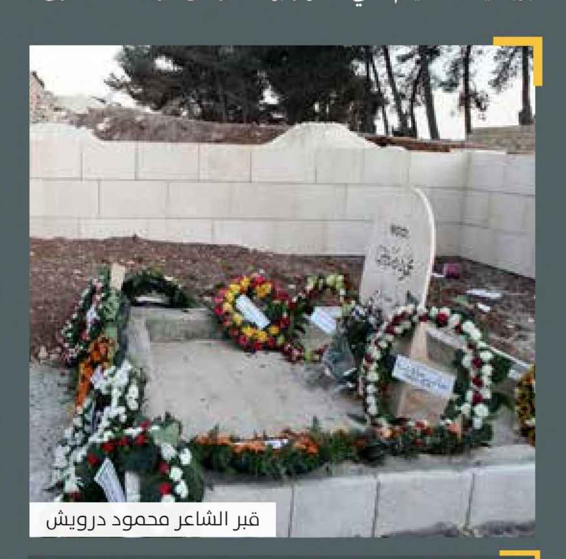


قبر المتنبي - العراق- النعمانية

كُثر هم الذين زاروا قبر رامبو ووضعوا الورد عليه، وكتبوا عن «السياحة الأدبية». ربما أبلغ تعبير عن الزيارات ما كتبه الشاعر البيروفي خوسيه لويس أيالا «لا شيء في مقبرة شارلفيل،/ ولا الريح حتى/ أهو فصل آخر في الجحيم؟/ أنظّم شاهدة القبر،/ والحارس العربيّ العجوز يخبرني/ لا أحد يزوره/ غير اليمام والمطر»[٤].

وبشكل من الأشكال، تتحول قبور المشهورين، ومنهم الأدباء والشعراء والفلاسفة، إلى معالم سياحية وأدبية يقصدها الزوار والسائحون، سواء قبر كافكا في براغ، أو قبر ابن عربي في دمشق، أو قبر محمود درويش في رام الله فلسطين، أو كارل ماركس في لندن، ومحمد إقبال في لاهور. وثمة قبور لأدباء يختلط فيها الأدبي بالديني... فقبر ومزار جلال الدين الرومي في مدينة قونية التركية، يعد منذ مئات السنين مهوى أفئدة أهل التصوّف في الشرق والغرب، يزور ضريحه عشرات الآلاف سنويًّا يتقاطرون عليه من كل جهات الأرض سواء من المسلمين أو غيرهم، وبخاصة الغربيون.

وما يُميّز ضريح الرومي، إلى جانب مئذنته ذات الطابع المعماري العثماني، قبّته الخضراء المزخرفة بخزف فيروزي. بعد سقوط السلطنة العثمانية وإلغاء مصطفى كمال الخلافة عام ١٩٢٣م، عمد أيضًا إلى إلغاء كل الزوايا والتكايا وحوّلها إلى متاحف، فتحول ضريح الرومي عام ١٩٢٦م إلى «متحف العصور القديمة لقونية»، قبل أن يأخذ عام ١٩٥٤م اسمه الحالي «متحف مولانا». وكتب على قبره: «لا تبحث عن مرقدنا بعد الوفاة، إنما مقامنا في صدور العارفين من الأنام». وثمة قبور لشعراء في إيران، تأخذ منحى بين الديني والشعري؛ نجد أن قبر أهم شاعر فارسي على الإطلاق، وهو سعدي الشيرازي، يعدّ في الوقت نفسه «مزارًا دينيًّا». وكذلك نجد مزارات دينية/ شعرية فارسية أخرى عند قبر الشاعر حافظ الشيرازي وقبر الشاعر الفردوسي في مدينة طوس الإيرانية. ويحظى ضريح الشاعر والفلكي الإيراني عمر الخيّام، في مدينة نيسابور، بإقبال كبير من عشّاق الأدب والشعر، الإيرانيين والأجانب. أُنشِئ الضريح عام ١٩٦٣م بأمر من الشاه الإيراني رضا بهلوي، حيث صمم طرازه المعماري على شكل خيمة، نسبة للقبه «الخيّام». وزيّنت جوانب الضريح برباعيات الخيام التي اشتهر بها أكثر من مؤلفاته الأخرى.



قبر الشاعر محمود درويش

النقوش المكتوبة على شواهد القبور أوعية تحمل الثقافات والحضارات، ومصدر تاريخي مهم للحياة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات القديمة

قبور مزعومة

أحيانًا تتحوّل القبور إلى نوع من هوس، فهي لها وقعها الاجتماعي والثقافي، ولكنها مزعومة أو افتراضية أو تعبّر عن متخيّل جماعة من الجماعات... فمع أن كثرًا يقصدون قبر أبي الطيب المتنبي الكائن على بعد ٢ كم شمال قضاء النعمانية في محافظة واسط العراقية، لكن يعتقد أنه ليس قبره، إنما قبر شخص آخر يدعى أبا سورة ولا يعرف عنه الكثير. هناك «دراسات بهذا الخصوص، منها واحدة للمؤرخ عماد عبدالسلام رؤوف، بعنوان: «دير العاقول»، مبينًا أن تلك «الدراسة وغيرها رجحت أن يكون قبر المتنبي إما بالقرب من بغداد في المنطقة التي تعرف باسم جرجرايا، أو في منطقة تقع غرب قضاء النعمانية تدعى بالصافية، على الرغم من أن الغموض يكتنف الموضوع... فإن الروايات والحكايات تقول: إن جثة المتنبي وجدت عائمة على ضفاف دجلة قرب قبره الحالي، و«تسميته أبا سورة جاءت بالنظر لقذف نهر دجلة جثته على إحدى جوانبه بفعل تيار مائي قوي يدور حول نفسه». و«دوران الماء حول نفسه يدعى سورة ومنه أطلقت التسمية على قبر المتنبي، فبات يعرف بأنه أبو سورة».

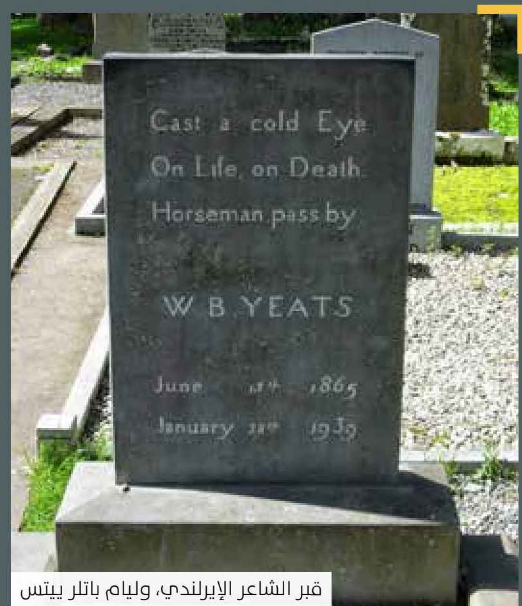
أما ما كتب على قبر المتنبي، فمنه:

«ما رأى الناس ثاني المتنبي أي ثان يرى لبكر الزمان/ كان من نفسه العظيمة في جيش وفي كبرياء ذي سلطان». وكذلك الكتابة الآتية: «مالئ الدنيا وشاغل الناس أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكوفي المتنبي، شاعر العربية الأكبر ولد في محلة كندة بالكوفة سنة ٣٠٣ هجرية، وتوفي مقتولًا عام ٣٥٤ هجرية وهو القائل: وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا/ فدع كل صوت غير صوت فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى».

وكذلك:

«أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم
الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم».

قبر المتنبي، يبدو ضائعًا أو مزعومًا، وقبر امرئ القيس يبدو متعددًا أو بـ«منازل كثيرة»... عام ٢٠٠٧م صدر



قبر الشاعر الإيرلندي، وليام باتلر ييتس



قبر الشاعر نزار قباني

كتاب عن بلدية إسطنبول، أكد وجود قبر امرئ القيس في تلة هيديرليك، التي كانت تعرف أيضًا باسم تلة تيمورلنك. أعدتْ تركيا مشروعًا لإعادة ترميم الضريح أملًا في جذب السياح العرب وغيرهم من المهتمين بالتراث العربي والشعر الجاهلي. تقول معلومات نشرها موقع «دار الوراق»: إن صاحب قصيدة «قفا نبك» ذهب إلى القسطنطينية، بناءً على نصيحة الغساسنة؛ لطلب النجدة من الإمبراطور البيزنطي ضد خصومه في الجزيرة العربية، بعد مقتل والده أسد، وما كان من الإمبراطور، بسبب وشايات، إلا أن سمّمه عبر تلبيسه عباءة مسمومة ما لبثت أن قتلته في منطقة أنقرة حيث دُفن.

الشاعر والناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة أصدر كتابًا، بعنوان: «امرؤ القيس.. ليس امرأ القيس: قصة امرئ القيس الكندي- شاعر العربية الأول»، يتضمن خلاصة عامة وهي أن امرأ القيس (الشاعر)، لم يزر قيصر الروم (جستنيان) في القسطنطينية، وأن الذي زار قيصر الروم، هو امرؤ القيس- (ملك فلسطين الثالثة، جنوب فلسطين، والبتراء، وأيلة، وتيران)؛ لأن هناك ٢٨ شخصًا تاريخيًّا، يسمون امرأ القيس...

تضاربت الأبحاث والمعلومات حول قبر صاحب «قفا نبكِ»؛ بسبب كثرة الأسماء والحكايات التي راوَحت بين مصادر شفهية وانتحال، وأخرى تستند إلى الآثار هنا وهناك. في المقابل تحول قبر الشاعر الإسباني الغرناطي غارثيا لوركا حكاية وقضية بسبب كثرة القتلى والمجازر خلال الحرب الأهلية الإسبانية. بحسب المتابعين لهذا الملف، تعدّ لحظات إعدام لوركا من أكثر اللحظات الحزينة في التاريخ الإسباني والإنساني، حيث أوقفه جنود نظام الجنرال فرانكو أمام جدار، وصوبوا نحوه بندقيتين أطلقتا الرصاص على جسده بينما كان يردد: «ما هو الإنسان يا مريانا/ من دون حرية/ كيف أستطيع أن أحبك/ إذا لم أكن حرًّا/ كيف أستطيع إهداءك قلبي/ إذا لم يكن ملكي».

سرت أخبار كثيرة حول مكان قبر لوركا، أمضى المؤرخ الإسباني ميغيل كابايرو بيريز ثلاث سنوات في دراسة أرشيفات الشرطة والجيش لربط أحداث الساعات الثلاث عشرة الأخيرة في حياة مؤلف «عرس الدم». يقول المؤرخ كابايرو: إنه تعرّف إلى هويات الشرطة والمتطوّعين الستة الذين شكلوا فرقة الإعدام وثلاثة سجناء. ونشر نتائج بحثه في كتاب بالإسبانية عنوانه: «آخر ١٣ ساعة في حياة غارثيا لوركا»، موضحًا أنه قرّر درس الأرشيفات بدلًا من جمع مزيد من الشهادات الشفهية؛ لأن سبب البلبلة والتشويش في هذه القضية، هو هذه الأقوال التي يتفوّه بها شهود مفترضون يولفون الروايات. وأشار كابايرو إلى أن نيّته في البداية كانت التأكّد من معلومات جمعها في ستينيات القرن الماضي الصحافي الإسباني إدواردو مولينا فاخاردو، الذي كان عضوًا في حزب الكتائب

المناصر لفرانكو. وإن هذا الصحافي بسبب انتمائه كان يستطيع الوصول إلى أشخاص مستعدّين لقول الحقيقة. والأرشيفات تؤكد أغلب ما نقله مولينا فاخاردو، ويُفترض أنه كان مصيبًا بشأن المكان الذي دُفن فيه لوركا أيضًا. والمكان خندق حفره شخص يبحث عن الماء في منطقة ريفية قرب مزرعة تقع بين قريتَي فيثنار والفاكار. وتبعد المنطقة ٥٠٠ متر فقط من قطعة الأرض التي حدّدها المؤرخ الإيرلندي أيان غيبسون عام ١٩٧١م، لكن أعمال الحفر التي أُجريت فيها عام ٢٠٠٩م لم تعثر على أي رفات أو عظام.

وثمة إشكال حول قبر الشاعر الإيرلندي، وليام باتلر ييتس، الذي توفي في ٢٨ كانون الثاني (يناير) ١٩٣٩م في فندق «إديبال سيجور» في روكبرون- كاب- مارتان الواقعة في مقاطعة ألب- ماريتيم الفرنسية على البحر المتوسط قرب الحدود مع إيطاليا. وقد دفن في مقبرة جماعية ونبش رفاته في عام ١٩٤٦م ووضع في صندوق لحفظ العظام. ولم ينقل النعش الذي يفترض أن يكون ضم رفاته إلى إيرلندا إلا في عام ١٩٤٨م بسبب مشكلات قانونية واندلاع الحرب العالمية الثانية. وُورِيَ الرفات في الثرى في باحة كنيسة في درامكليف في شمال غرب إيرلندا. وتحوّلت مقبرته- التي حفر عليها أحد أبياته الشعرية «ألقِ نظرة باردة على الحياة وعلى الموت أيها الفارس وامضِ في طريقك»- إلى محج يستقطب آلاف الأشخاص سنويًّا. إلا أن رفات ييتس قد يكون لا يزال في روكبرون- كاب- مارتان.

عادت التساؤلات حول مثواه الأخير إلى الواجهة مع اكتشاف دانييل باري، نجل دبلوماسي فرنسي كبير، وثائق في صندوق في قصر تملكه العائلة. وتنبه باري إلى وجود إشارات إلى اسم الشاعر في الوثائق فقرر تسليمها إلى سفارة إيرلندا في فرنسا. ومن بين هذه المخطوطات تقرير عن التحقيق الذي أجراه موظف في وزارة الخارجية الفرنسية في عام ١٩٤٨م للتحقق من جدوى نقل رفات ييتس. وتشير هذه الوثيقة إلى أن رفات الشاعر الموجودة في صندوق العظام «مخلوطة بشكل عشوائي مع عظام أخرى»، وتؤكد أنه «يستحيل إعادة البقايا الكاملة والأصلية لييتس».



قبر أبي العلاء المعري

لا فضيلة للجسد

ثمّة من يسعى إلى جعل قبره للآخرين مزارًا يقصده الزوار، في المقابل هناك بعض المثقفين والكتاب والشعراء الذين لجؤوا إلى التوصية بحرق جثامينهم. ثمّة من يقول إن هذه التوصيات تأتي في إطار «الانشقاق» عن التقاليد الدينية الموروثة والتوجه العلماني والحداثوي الغربي، ولكن لا أحد ينتبه إلى أن فعل الحرق يلتقي مع الطقوس الهندوسية في الهند. حين رحل المخرج السينمائي الفلسطيني ناصر حجاج في فيينا، أوصى بحرق جثمانه، كتبتْ زوجته عبير حيدر في الفايسبوك: «نزولًا عند رغبته، سوف يتم حرق جثمانه ونثر جزء من رماده لاحقًا في مخيم عين الحلوة وعند قبر والدته فاطمة في صيدا، وجزء آخر في قريته الناعمة شمال فلسطين المحتلة، وجزء في سوريا التي تضامن مع شعبها المظلوم حتى آخر نفس، وجزء فوق تراب تونس حيث عاش سنين طويلة من عمره فيها»، قبل حجاج ركزت بعض وسائل الإعلام بقوة على وصية المعماري العراقي، رفعة الجادرجي، التي قال فيها: «كتبت وصيتي وهي في إنجلترا، أريد أن أحرق، لا أدفن، كي لا أدنّس الأرض»، وهو سبق وقال «أنا وزوجتي قررنا ألا ننجب أطفالًا لأن البشر يخرّبون الأرض». ولم يكتب عن كيفية التصرف برماد الجثمان.

المفكر الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد، أوصى بحرق جثته ونثر رماده في لبنان، وهو ما تم في ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٣م، فنقل رماده إلى مقبرة برمّانا الإنجيلية في ضهور الشوير (جبل لبنان)، وكتبت تفسيرات كثيرة متناقضة حول الحرق والدفن والمعنى والمغزى والسبب، وبعضهم أدخل المسألة في بوابة التأويلات الأسطورية والخرافية، وبدأ يفسر النار والرماد فكريًّا وأدبيًّا، وقال الروائي إلياس خوري: إن «إدوارد سعيد كان يرغب في أن يدفن بأرض عربية وقد اختار لبنان».

أيضًا، أوصى الروائي الكولومبي غابرييل غارثيا

ماركيز، بحرق جثته لتتحول ذرات من الرماد المتناثر على أرض كولومبيا والمكسيك. وكان ماركيز في كتابه «قصص ضائعة»، قد كتب مقالًا بعنوان «أبهة الموت»، عن الروتين، ومأساة البيروقراطية في وكالة لدفن الموتى. بفعل الاعتياد والتعامل اليومي مع الموت، يفقد الموت هيبته، ويُعامل الموظفون الموتى وذويهم معاملة آلية باهتة. يذهب ماركيز ليشهد مراسم حرق جثة صديقه، فيجد التوابيت المشتراة من عائلات الموتى لتضم جثامين أحبتهم، وقد صارت بلا جدوى بعد انتهاء مراسم الدفن، فتعمد الوكالة إلى بيعها من جديد لعائلات موتى آخرين.

وأوصت الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو بحرق جثمانها؛ كي تتخلص من الجسد الذي آلمها كثيرًا، ونُثر رماده وحُفظ المتبقي منه في جرة داخل «البيت الأزرق» الذي تحول فيما بعد إلى متحف يضم لوحاتها ليحكي قصة المواجع التي لم تنته. أيضًا أوصى دييغو ريفيرا بحرق جثمانه ومزج رماده مع رماد كاهلو.

وصايا أخيرة

عدا قصص قبور الشعراء وأشكالها ورمزيتها، هناك الكتابات والتعابير التي تخطّ على الشاهدة. كثر من الأدباء والشعراء والفلاسفة، على مر العصور، أوصوا بكتابة أبيات شعرية أو أقوال على شواهد قبورهم، وكانت تنتقى بعناية لتحدد وجهة نظر الشاعر في الحياة نفسها. هل يمكن عدّ ما هو مكتوب على شاهدة قبر شاعر أو فيلسوف أن تلك الشاهدة هي آخر نصوصه؟ بعض الكتّاب اختاروا أن يوردوا نصًّا أثيرًا لديهم سبق أن كتبوه، آخرون هيؤوا جملة خاصة لموتهم ادخروها لتكون منقوشة على بيتهم الأخير، كأن هؤلاء حين يكتبون في وصاياهم عما ينبغي أن يكتب على قبورهم، يطبقون قول الشاعر اللبناني سعيد عقل: «أقولُ الحياةُ العزمُ، حتى إذا أنا انتهيتُ تَوَلّى القَبرُ عزمي من بَعدي»... في المقابل يقول الروائي الجزائري واسيني الأعرج: «القبور أيضًا تموت بالنسيان». وهناك مئات الأقوال أوصى بها الكتّاب لتدوّن على شواهد قبورهم، فقد أوصى أبو العلاء المعري أن ينقش البيت التالي على شاهدة قبره: «هذا ما جناه أبي علَيّ وما جنيت على أحد!».

كتب صبحي الياسيني، قائمقام معرة النعمان في مجلة «الرسالة» (عدد ٥٨٨) أن هذا البيت ليس له وجود

يشرح ريجيس دوبريه كيف أنّ الفن انبثقَ من القبر؛ فأول جامع تحف فنية كان القبر، وأول لوحة فنية كانت الكفن، وما ذلك إلا لإحياء الذِّكر



قبر الشاعر الجواهري

على قبره ذي الكتابة الكوفية المشجرة، ولا يوجد على شاهد الضريح سوى الكلمات الآتية: «هذا قبر أبي العلاء بن عبدالله بن سليمان». وقد محا الزمان كلمات: «هذا قبر أبي»، وكتب على ظهر الشاهد: رحمة الله عليه. وقد وجد بجوار ضريحه حجر مستطيل الشكل بقياس ٥٠*٣٠ مسطّر عليه هذان البيتان بخط ثلث حديث:

«قد كان صاحب هذا القبر جوهرة... نفيسة صاغها الرحمن من نطف/ عزّت فلم تعرف الأيام قيمتها... فردّها غيرة منه إلى الصدف». وقد علمت من ثقة في المعرة أن هذا الحجر حديث، جدد عام ١٩٠٣م بذيل آخر مكتوب بالخط الكوفي أتى عليه الزمان فجدده أهل الفضل. وكان أمر بناء الضريح تكتنفه الصعوبات لعوامل شتى منها تبدل الحكومات المتعاقبة على البلاد السورية، فكأن رغبة أبي العلاء التي أبداها في ترك قبره وعدم الاحتفاظ به قد تحققت بقوة خفية لا يمكن التغلب عليها؛ إذ يقول: «لا تكرموا جسدي إذا ما حل بي... ريب المنون فلا فضيلة للجسد».



فتحي بن سلامة:

العالم العربي والإسلامي يشهد اليوم نهضة حضارية غير مسبوقة

حاورته: **حياة السايب** صحافية تونسية

المفكر وأستاذ علم النفس فتحي بن سلامة، الذي درَّس علم النفس في جامعة «باريس ديدرو» على امتداد عشرات السنين، يعتقد أن تشخيص الوضع الصعب اليوم في المنطقة العربية الإسلامية لا يحجب الواقع الجديد، المتمثل في وجود مسار جدي للتحديث في المنطقة ومحاولات من أجل تحقيق نهضة حضارية حقيقية. صحيح، هناك صورة سلبية تروج اليوم عن المنطقة، فتبدو أمام العالم منبعًا للتخلف والإرهاب ويستغل أصحابها تحركات المتطرفين وغلاة الدين وتوظيفهم للشباب اليائس في أعمال إرهابية، باسم الإسلام والجهاد. وصحيح كذلك ما زال قسم من المسلمين متمزقًا بين الماضي والحاضر، والجدل لم يحسم حول قضايا عدة من بينها كيفية الاستفادة من ماضينا وتراثنا من دون أن يدفعنا ذلك إلى الانغلاق ورفض الاندماج في العصر. لكن ذلك لا يحجب الحقيقة وهو أن قطار التحديث قد انطلق وأن المسيرة لن تتوقف قريبًا. ذلك ما أكده لنا فتحي بن سلامة في حوار مع «الفيصل» الذي تناول أيضًا قضايا عدة تشغل الباحث، وعلى رأسها قضية مقاومة التطرف والإرهاب وبخاصة لدى شباب المنطقة، وكذلك لدى الشباب من أصول عربية وإسلامية في دول الغرب ومن بينها فرنسا حيث يقيم ويعمل.

وبحكم اختصاصه، في علم النفس، فإن المفكر فتحي بن سلامة يعتقد أن الدراسة النفسية لمشكل التطرف ضرورية لفهم الدوافع العميقة التي تجعل رجالًا ونساء كذلك، يقعون في فخ الحركات الإرهابية باسم الإسلام والجهادية، وخَصّص أبحاثًا عدة لهذا الموضوع وأنجز دراسات تحليلية، بالاعتماد على حالات ونماذج من الواقع مستعملًا للغرض، المناهج العلمية للتحليل النفسي.

الكاتب فتحي بن سلامة من مواليد جهة الساحل التونسي سنة ١٩٥١م، حاصل على شهادة الدكتوراه من الجامعة الفرنسية عن أطروحته «تخييل الأصول في الإسلام» وله مجموعة مهمة من المؤلفات حول «أمراض الإسلام» أكّد في أغلبها فكرةَ أن هناك فرقًا كبيرًا بين «الإسلام الواقعي» و«الإسلام المتخيل»، ونذكر من بينها: «الإسلام والتحليل النفسي» (٢٠٠٢م)، و«إعلان العصيان: استخدام المسلمين وغيرهم» (٢٠٠٥م)، و«الثورة المفاجئة، من تونس إلى العالم العربي: معنى الانتفاضة» (٢٠١١م)، و«حرب الذاتيات في الإسلام» (٢٠١٤م)، و«المثالي والقسوة: الذاتية وسياسة التطرف» (٢٠١٥م)، و«رغبة هوجاء في التضحية.. المسلم الأعلى» (٢٠١٦م)، و«المرأة والجهاد، لماذا اخترن داعش؟» (٢٠١٧م)، و«القفزة الملحمية، أو اللحاق بالجهاد» (٢٠٢١م). وقد صدرت كلها بالفرنسية، وتُرجم بعضها إلى العربية. وتجربة فتحي بن

تكمن مشكلة المسلمين في التناقض بين العيش في واقع علماني وإنكار هذا الواقع على الرغم من إقبالهم على منتجاته!

سلامة في الجامعة الفرنسية ثرية، فتقلد مناصب رفيعة وتمكن من إحداث وحدات بحثية مهمة، أغلبها لها علاقة بموضوع اهتمامه، وهو فهم أسباب التطرف وعلاجه. ومؤلفاته من بين المراجع المهمة في فهم ظاهرة التطرف، لمعرفته الدقيقة بتاريخ المنطقة، ولاستفادته من المناهج الحديثة للعلوم الإنسانية التي فتحت آفاقًا واسعة أمام دارسي تاريخ الفكر الإسلامي والحضارة العربية والإسلامية. وفيما يأتي نص الحوار:

• أي تشخيص يمكن وضعه اليوم لحالة الشعوب العربية والإسلامية؟

■ إن أي تشخيص حقيقي يجب أن يراعي الاختلافات بين الجهات والبلدان، وأن يأخذ في الحسبان المعطيات التاريخية الخاصة بكل بلد. لكن هناك قضايا وإشكاليات تجتمع فيها بلدان المنطقة العربية والإسلامية منذ الصدمة الحضارية التي تعرضت لها في القرن التاسع عشر

وما زالت آثارها موجودة إلى اليوم. فالنقاش اليوم ما زال قائمًا والجدل ما زال مستمرًّا بين مَنْ يتشبث بالماضي متمسكًا بالعودة إلى الأصل والقديم، وبين من يتطلع إلى المستقبل ويطالب بالتحرر من ثقل الماضي ووطأته، لكنه يأخذ أبعادًا مختلفة من بلد إلى آخر. فقد أحدث شروخًا وتمزقات في بعض المناطق وأدى إلى حروب أهلية. عمومًا، إن النقاش حول علاقتنا بالماضي وبالتراث هو في قلب الجدل القائم حول مفهوم الهوية.

صحيح أن صراعات الهوية موجودة في كامل أنحاء العالم بما في ذلك الغرب، رغم الثقة في أن مثل هذه المشكلات قد حسمت من خلال الانصهار في الحداثة، التي تعني البحث المستمر عن كل ما هو جديد. لكن الحداثة، وربما لمدة مؤقتة، تبدو في أزمة لأنها استنفدت إمكانياتها الإبداعية الثقافية والأخلاقية والسياسية. أما المنطقة العربية والإسلامية، فإن قضية الهوية تتخذ بعدًا دينيًّا متعصبًا، على أرضية علمانية هي في حكم الواقع. فالعالم الذي يعيش فيه المسلمون اليوم هو واقع علماني، بشكل واضح، لكنّ الكثيرين من بينهم لا يعترفون به على الرغم من أنهم يقبلون على منتجاته بنَهَمٍ. فهم ما زالوا يعتقدون أنه يمكن تأويله دينيًّا واستيعابه كما لو كانوا يملكون عصا سحريةً. وهو ما ينتج عنه إحساس بالمرارة الذي يقود بدوره إلى الشعور بخيبة الأمل، ثم يولد الضغينة، وكل ذلك تستغله الحركات المتطرفة.

لكن إذا ما تأملنا التطورات التي شهدتها هذه المنطقة من العالم، على الرغم من الكوارث التي عاشتها، فإننا نلحظ وجود تحولات كبيرة نهضت بالمنطقة. فالعالم الإسلامي، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من الاحتلالات العسكرية والصراعات بين دول الجوار، والحروب الأهلية، والإرهاب، فإنه يشهد في هذه المرحلة نهضة حضارية أصِفُها شخصيًّا بأنها غير مسبوقة ولا يمكن وضع حد لمداها الذي يشمل جميع المجالات الحضارية: خروج النساء من سجنهن بالبيوت إلى الفضاء العام، ولو أنهن دفعن ثمن شعورهن بالذنب بارتداء الحجاب، وفي بعض البلدان حققت المرأة انعتاقها فعلًا، تطور مؤسسات المعرفة عبر إنشاء مئات الجامعات، زيادة نصيب الفرد من الدخل، وأحيانًا الثروة- صحيح أن هناك مداخيل كثيرة متأتية من النفط، لكنّ هناك كثيرًا من المبادلات التجارية، وإنتاج كثير من البضائع والعديد من الخدمات- توسيع الخدمات الصحية التي كانت سبب الانفجار الديمغرافي، ظهور نخبة من العلماء والكتاب والفنانين منتجين لمعارف جديدة، استحداث أنظمة قانونية جديدة حيث تختلط المراجع الدينية والعلمانية، غير أن القوانين العلمانية غالبًا ما تكون لها الغلبة في العديد من الحالات.

هذه إذن، ولو بعجالة، الوضعية الحقيقية للعالم الإسلامي التي يقع تغييبها، مقابل ترويج تلك الصورة الفظيعة التي تسبب فيها الإرهاب والأنظمة الفاسدة. لكن بالتأكيد إن النهضة الحضارية التي يشهدها العالم الإسلامي هي مسار طويل الأمد وبطيء ولا يشمل جميع الفئات، بل يترك كثيرين على الهامش ممن لا يستطيعون الانصهار في المسار لأسباب مادية أو ثقافية.

وفي الواقع تختلف نسبة الاندماج في النهضة الحضارية وفق الطبقات الاجتماعية. وصحيح أن نهضة العالم الإسلامي قائمة بشكل كبير على استعارات واسعة من الغرب لكن وجب الاعتراف كذلك -بعيدًا من أي تناظر كاريكاتيري- بأن النهضة الغربية ما كانت لتتحقق من دون الاستفادة من حضارات أخرى، من بينها الحضارة الإسلامية. وما أقوله في هذا المجال ليس من باب التفاؤل وإنما هو ملاحظة واقعية، حتى لو كنا ندرك أن الأمور لا تسير بالسرعة الكافية. في هذه الحالة علينا أن نتذكر من أين خرج العالم الإسلامي وكيف كانت وضعيته في القرن الماضي. أوربا في حد ذاتها شهدت خلال عصر النهضة العديد من الحروب الدينية والإرهاب، والدمار. فلا يمكن أن يحدث أي تغيير للحضارات من دون أن يثير ردود أفعال، لا نقول رافضة للتغيير، لأن ذلك يعدّ من أبسط الأشكال، إنما نقصد تلك الوضعية التي نريد فيها الشيء ولا نريده في الوقت نفسه، أي نريد التغيير ولا نريده في الوقت الذي نعيش فيه تغييرات كبرى. إن هذه الحالة أسوأ ما هو ممكن، يسود فيها التأرجح بين الرغبة في الشيء وعدم الرغبة فيه، وهي المنتشرة في منطقتنا. إنه مرض التناقض الذي يؤدي إلى الإصابة بالاضطراب العصبي كالانفصام والوسواس الذي يمكن أن نلحظ أنه في زيادة مذهلة في بلداننا. وهذا بدوره يؤدي إلى الإفراط في التديّن وفي مظاهره التي يسعى أصحابها من خلالها إلى مواجهة الإحساس بالذنب داخليًّا، أو ما يثيره فيهم الدعاة الذين يتقنون جيدًا اللعب بالآلام التي يعيشها أصحاب هذه الأمراض، من إحساس بالذنب.

المنهج العلمي والسرديات الأدبية

• أوضحت في كتابك «الإسلام والتحليل النفسي» أن المدونة الإسلامية هي أدب، وهي لا تختلف عنه إلا في أنه محاط بجهاز يُوهِم بأنه الأصل وأنه الحقيقة لا التخييل، هل التاريخ مبني على وهم؟ هل هي خاصية للمسلمين وحدهم أم هي خاصة بكل الأديان؟

■ يجب التمييز بين التاريخ الذي يكتبه المؤرخون بالاعتماد على المنهج العلمي، والسرديات التي تختلط فيها ذاكرة الأحداث بالأسطورة. وهذا ما قصدته في

ينبغي رفض خطاب الهوية واستبدال مفهوم الوجود به؛ لأنه أهم وأعمق ولا يقبل الامتثال

كتابي. فجزء مما ينسب للتاريخ الإسلامي ليس له قيمة تاريخية، بمعيار المنهج التاريخي. لكن علينا أن ننتبه إلى أن السرد الأدبي ليس بلا شيء. إنه مرآة تعكس جوهر مجموعة بشرية وروحها. كل حضارة وكل مجتمع لديه عالمه الخيالي والرمزي. الجماعات البشرية لديها أحلامها ولديها كوابيسها، وهي تصنع من خيباتها دراما وتحول انتصاراتها إلى ملاحم، حيث تكون المبالغة هي القاعدة. أما عالمنا اليوم فيتطلب التمييز بين الواقع والمرغوب فيه، وبطريقة أخرى يتطلب التمييز بين الخيال والأحداث الفعلية. لكن في منطقتنا العربية والإسلامية، ما زال ما هو غير تاريخي مهيمنًا على طريقة فهمنا للحاضر والماضي. والجزء الأكبر من تراثنا لم يمرّ بعد عبر غربال التاريخانية والنقد.

• تطلب في مؤلفاتك وفي محاضراتك من المسلمين أن يغيروا أنفسهم حتى يمكنهم أن يتحولوا إلى فاعلين؛ ما التغيير الذي يجب أن يقوموا به، وما التغيير الذي يمكن أن يحققوه في العالم؟



■ استلهمت ذلك من الآية القرآنية الجميلة: (إِنَّ اللهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ). وهي تعني أن التغيير لا يمكن أن يكون هبة من الله، إنه يأتي من مجهود داخلي للإنسان. يمكن أن نؤول ذلك على المستوى الروحاني، ويمكن أيضًا أن نؤوله على المستوى النفسي. فمن منظور التحليل النفسي، أقول: إنه يجب التمييز بين المخيل، الرمزي، والواقعي. فالمخيل يحيلنا إلى عالم المثال والحلم. أما الرمزي فهو يحيلنا إلى عالم اللغويات، مصدر كرامة الإنسان ووسيلته للتبادل مع أمثاله. أما الواقع فهو كل ما يتعلق بالموضوعية، بالحقيقة المجردة من كل عوامل ذاتية. وجميع هذه السجلات ضرورية لحياة الفرد والمجموعة، تجمعها روابط غير أنه لا بد من وضع حدود

بينها حتى نقلل إمكانية الخلط بينها. ونحتاج في ذلك إلى عمل نقدي متمّعن وواضح وخلّاق. فالنقد هو من أهم العناصر في عملية التحديث. ولكن علينا أن نبدأ بنقد الذات، ونقد المجموعة التي ننتمي إليها قبل نقد الآخر.

• استخدام معايير وأدوات ومناهج العلوم الاجتماعية والإنسانية في الدراسات الإسلامية فتح إمكانيات كبيرة أمام الباحثين؛ برأيك هل ساعدت هذه المناهج الناس على إعادة النظر في مسلماتها أم إنها زادت في عزل النخبة عن عامة الناس؟

■ المشكل هنا هو الهوة بين ما تنتجه النخبة ونشر المعرفة لدى الجميع. التقليص من هذه الهوة هي مسؤولية السياسات الثقافية والتعليم العمومي. فقد أشارت منظمة الألكسو (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) في تقريرها الأخير إلى أن المنطقة العربية تضم مع بداية القرن الحادي والعشرين ٧٠ مليون أُمّيّ، وهو ما يمثل النسبة الأعلى للأمية في العالم. ماذا فعلنا لكل هؤلاء الناس؟ كم من برنامج لرفع الأمية وضَعْنا؟ كم جامعة شعبية أسسنا؟ في المقابل تركنا الميدان لجحافل القنوات التلفزيونية ومواقع التواصل الاجتماعي التي تبث باستمرار الرداءة وتنشر الجهل. وهو ما يزيد في حجم الهوة بين النخب وعامة الناس، ويشكل أرضية خصبة لانتشار الشعبوية بمختلف تمظهراتها وأشكالها.

سُبل الجهاد

• «الجهاد» من الموضوعات التي أوليتها أهمية في بحوثك، وخصصت كتابًا للمرأة والجهاد أكدت فيه أن المرأة تبحث عن الخلاص، بالانضمام إلى منظمة إرهابية مثل تنظيم داعش؛ لأنها تمنحها ذلك الوهم بالفوز؛ لأنها تزوجت بشخصية منذورة للموت أو لأنها أم لأولاد رجل منذور للموت. هل ماتت الفكرة مع فشل التنظيم ميدانيًّا، أم إنها ما زالت تمثل خطرًا لأنها تظل تعشش في العقول؟

■ أولًا، إن الجهاد قد تعرض إلى سحق رمزي مهم في بداية القرن العشرين. ابن رشد كان يميز بين أربعة أنواع من الجهاد: جهاد القلب؛ وهو جهاد النفس أي المعركة ضد النرجسية والأوهام، جهاد اللغة؛ الذي يعبر عنه من خلال البلاغة والقول الحسن، جهاد اليد؛ وهو البناء، وجهاد السيف؛ أي الحرب. وقد مكنت فكرة الجهاد ببعدها الديني في حقبة الكفاح ضد الاستعمار، واكتسبت مشروعيتها من الكفاح من أجل الخروج من القهر. وقد لُجِئَ إلى جهاد السيف كذلك، خلال التدخلات العسكرية الأجنبية. لكن الإسلام الراديكالي، بأشكاله الأكثر عنفًا، وظف الجهاد في الإرهاب وفي عمليات انتحارية، مستعملًا النزعة نحو التدمير الذاتي الموجودة لدى الأشخاص. كلمة «انتحار» خاطئة في هذه الحالة؛ لأن من ينتحر يقتل نفسه، لكن في هذه الحالات، المرشحين لتنفيذ هذه العمليات يريدون لا قتل أنفسهم فقط، إنما قتل الآخرين. إنهم يكرهون أنفسهم ويكرهون الحياة البشرية. وهكذا فإن مفهوم «الشهيد» قد وقع تحويل وجهته ليصبح تفضيلًا للموت على الحياة، وهو الأمر الذي لم يكن كذلك من قبلُ.

فالمجاهد يريد أن يقاوم حتى إن كلفه ذلك حياته، لكن الموت ليس هدفه. الرجال الذين استسلموا لنداء الموت هذا، ربطوا أنفسهم بقصة أصبحوا فيها أبطالًا مستشهدين. هناك أيضًا أقلية من النساء اللواتي يلبين النداء، ولكن من موقع مختلف. فالمرأة، في أغلب الأحيان، تريد أن تكون زوجة لجهادي لتحقق من خلال ذلك هدفين اثنين: أولا، تنجب أولادًا يضحون بأنفسهم من أجل الدولة الإسلامية المزعومة، وثانيًا، تلتحق بالجنة بفضل زوجها كمنذور للشهادة. فقد درسنا مع عالِم الأنثروبولوجيا فرهاد خسروخافار حالات عدة، وحاولنا فهم المحرك النفسي والاجتماعي الذي يحملهن على اختيار هذا المصير. نهاية داعش لا تعني نهاية الوهم الذكوري والأنثوي المرتبط بالجهاد الذي هو عبارة عن مادة مخدرة مهداة لمن يطلبها عندما تكون الظروف مناسبة.

فالكلمات يمكن أن تتحول إلى مواد مخدرة قوية، وتوفر العرض المغري يجعلها مطلوبة تمامًا مثلما يخلق عرض الثلاجة الرغبة في اقتنائها في موجة الحرارة. دورنا كمثقفين ودور الحكام يتمثل اليوم في توضيح معاني الجهاد الأربعة وتوفير إمكانية الجهاد المدني بدل الجهاد

الحربي. صحيح، إنه طموح كبير ولكن، لا خيار أمامنا. فعندما تشهد الحضارات تحولات كبرى، مثلما يحدث اليوم في العالم الإسلامي، مع الارتفاع الديمغرافي، فإن السيطرة على الغرائز تعاني إخفاقاتٍ عدةً، وبخاصة مع عدم تحقق الطموحات المشروعة. حينها يرتفع منسوب الإحباط الذي يدفع إلى حلول طوباوية مجنونة.

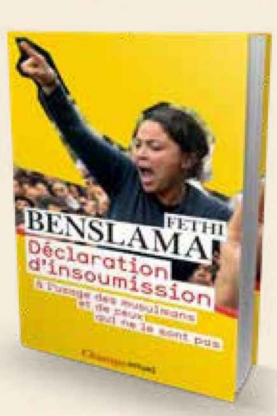
• بما أنك تعيش في أوربا وتحديدًا في فرنسا، هل ما يجري من نقاشات حول الإسلام في فرنسا، هو لأغراض سياسية ويوظف في حملات انتخابية أم إن هناك أزمة هوية حقيقية وأزمة ثقافية تعيشها فرنسا والغرب عمومًا؟

■ يجب ألا نغفل دائمًا أن أوربا متعددة مثل الإسلام. وبلد مثل فرنسا لا يمكن اختزاله في صوت واحد وفي موقف واحد في علاقته لا مع الإسلام -لأن ذلك عام جدًّا، ويمكن أن نضع فيه ما يخطر على البال- ولكن في العلاقة مع المسلمين. هناك واقع واضح لا يمكن تجاهله اليوم وهو يمثل رهانًا حقيقيًّا، هو أنه يوجد في فرنسا ما بين ٦ و٨ ملايين مسلم، أي ما يمثل ١٠٪ من إجمالي السكان، والمسلمون هم الأقلية الدينية الأولى في البلاد. في غضون نصف قرن، تغير المشهد البشري في هذا البلد بطريقة غير مسبوقة. وهو أمر لا بد من أخذه في الحسبان. المسلمون في فرنسا هم بدورهم ليسوا كتلة متجانسة. فهم ينتمون لبلدان أصلية مختلفة وعلاقتهم مع الدين مختلفة وينتمون لفئات مختلفة. فعلى سبيل المثال، نصف مسلمي فرنسا لا يمارسون الشعائر الدينية، وجزء منهم ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية ذات الدخل المتواضع أو الفقير (لا يمكن أن نحدد النسبة بالضبط لأن الإحصائيات المتعلقة بالانتماء الديني والعرقي ممنوعة في فرنسا)، ويعيشون في الضواحي الفرنسية في أوضاع صعبة اجتماعيًّا واقتصاديًّا.

في المقابل هناك مسلمون نجحوا في الاندماج وارتقوا السلم المهني وهم موجودون في مختلف المستويات الوظيفية، بما في ذلك أعلى الوظائف. هناك جزء من الفرنسيين يكنّون عداوة للمسلمين، وهي ليست موجهة من طرف الفئات المتواضعة فقط، إنما النخبة أيضًا. إنهم

الرئيس التونسي سيجد نفسه مجبرًا على إصلاح خطئه... والشعب لن يقف مكتوف الأيدي أمام من يرى نفسه المنقذ الوحيد

يمثلون تقريبًا ٣٠٪ إذا ما استندنا إلى نتائج التصويت لفائدة الذين يعبرون صراحة عن كراهيتهم ورفضهم للمسلمين. وقد ساهمت العمليات الإرهابية فيما بين ٢٠١٤ و٢٠١٩م التي خلفت مئات القتلى والجرحى، في تقوية مشاعر الكراهية والخوف. ففرنسا هي أكثر البلدان الأوربية التي تأذّت من عمليات إرهابية باسم الإسلام. هناك أيضًا المظاهرات التي ينفذها منتمون للسلفية والإسلام الراديكالي، الذين يريدون تأكيد أنهم يمثلون الإسلام الحقيقي ويعلنون عن عدم اعترافهم بقوانين الجمهورية ويطالبون باتباع أحكام الشريعة. فما البلد الذي يقبل أن يرفض جزءٌ من سُكّانه قوانينَه؟ لا ننسى أن فرنسا دولة لائكية، وقوانينها لا تمنع اتباع الأديان وممارستها، لكن الدولة لا دِينَ لها، وتريد أن تبقى على الحياد. لأجل ذلك فإن القوانين تمنع إظهار الرموز الدينية في المدارس، وفي الإدارات. فقد شهدت فرنسا في تاريخها حروبًا دينية، وهي لا تريد أن يتدخل الدين في السياسة. الأمور إذن نسبية. فليس هناك عنصرية تمارسها الدولة ضد المسلمين. هناك فرنسيون يكرهون الإسلام ويخافون منه. وهناك مسلمون لديهم مشاعر معادية ضد البلد الذي يعيشون فيه؛ منهم من يحمل جنسية هذا البلد. انتقاد الدولة مسموح به في فرنسا وفي أوربا، لكن مشاعر الكراهية ومعاداة الوطن لا يمكن أن نجد لها أعذارًا.



ضرورة العودة إلى الواقع

• سبق أن وضعت وصفًا لحالة التونسيين، بعد أحداث ١٤ يناير ٢٠١١م وأنت التونسي الذي رحب كثيرًا بالثورة على الرغم من وصفك لها بالمفاجأة، وقلت: إنهم في وضعية تسمى «لا بسيكوز بوست أنسيرإكسويونال» وهو نوع من الهذيان بعد الثورة يتأتى من فقدان وقتي

وجزئي للعلاقة بالواقع. كنت دعوت حينها إلى الرجوع إلى الواقع. هل حدثت العودة إلى الواقع، أم ما زالت الوضعية ذاتها؟

■ رحبت بالثورة التونسية، مثلي مثل أغلبية التونسيين. فقد جعلتنا نحلم بالحرية والعدالة والتقدم للجميع، حدث أن فكرنا أحيانًا بطريقة هذيانية. هي تجربة ثرية خاصة على مستوى الحريات السياسية والتعددية وحرية التعبير ومن خلال الدور البارز للمجتمع المدني الذي برهن عن إمكانيات كبيرة وعن وجود قوى خلاقة وقادرة على تعديل موازين القوى في البلاد. أعتقد أن المواطن التونسي يتمتع اليوم بأكبر قدر من الحرية في المنطقة العربية، فهو يمكن له أن يعبر عن رأيه من دون أن يخشى الملاحقات من أجل ذلك. وقد غنم التونسيون مكاسب سياسية مهمة، غير أن الفشل الاقتصادي كان هائلًا. فالنخبة السياسية التي تسلمت مقاليد السلطة ومن بينها حزب حركة النهضة الإسلامي، لم يتحملوا مسؤوليتهم على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، ولم يحققوا العيش الكريم الذي كان من بين أهم الانتظارات من الثورة. بل على العكس، لقد حدث تراجع كبير.

فالديمقراطية يجب أن تكون اجتماعية واقتصادية وليست سياسية فقط. فهذا الثالوث ضروري، ومن دون توافره تتحول الديمقراطية إلى آلية لاختيار مسؤولين عن طريق نظام اقتراع لتقاسم السلطة فحسب. يجب أن نعترف أنه بعد عشر سنوات، لا وجود لضلعين من أضلاع هذا الثالوث. بل شهدنا معارك حزبية وسياسية، تحرر أصحابها من التزاماتهم بتحقيق الانتظارات المشروعة للشعب التونسي. واليوم وجد التونسيون أنفسهم وبعد قرار ٢٥ يوليو من هذه السنة (قام الرئيس قيس سعيد بتجميد البرلمان وتولى السلطة التنفيذية بنفسه وأعلن عن مرحلة استثنائية تمر بها البلاد مستندًا إلى الفصل ٨٠ من دستور البلاد الذي يخول له اتخاذ تدابير خاصة في حال تعرض البلاد إلى خطر داهم)، مجبرين على العمل من أجل العثور على حلول تنقذ ديمقراطيتهم. سيكون الأمر صعبًا ومؤلمًا لكن ليس هناك خيارات أخرى أمامهم. وقد كان الرئيس قيس سعيد محقًّا عندما أعلن عن دخول البلاد في مرحلة استثنائية، لكن أعتقد أنه اتخذ سبيلًا خاطئًا بإصراره على أن يكون الوحيد صاحب القرار وأن يقوم وحده بالإصلاحات المطلوبة، فذلك لن يوصله إلى أي مكان. إنه مخطئ وسيجد نفسه مجبرًا على إصلاح خطئه. الشعب التونسي لن يقف مكتوف الأيدي أمام من يرى نفسه المنقذ الوحيد أو النبيّ المخلّص. فالصدق ونظافة الأيدي لدى المسؤول ضرورية،



لكنها ليست كافية. والرئيس عليه عاجلًا أم آجلًا التعامل مع القوى الداخلية الفاعلة. المشكل أن البلاد بصدد تضييع وقت ثمين جدًّا.

ضيق الهوية واتساع الوجود

• يرى المفكر هشام جعيط أن الإيمان بالهوية ورسوخها في التاريخ العميق لا يمكن أن يحصل من دون أن ندخل بجدية فيما أسماه بالتحديث والسيرورة العربية نحو المستقبل، وهو يشدد على أنه يؤمن بأهمية تحقيق التوازن بين الهوية الجماعية والدخول في التاريخ المعاصر، فإلى أي درجة يرى التحليل النفسي، الانتماء إلى مجموعة معينة مهمًّا؟

▪ أُقدر كثيرًا عمل الأستاذ هشام جعيط مؤرخًا، فهو من أبرز المؤرخين في العالم العربي لكني لا أتفق معه على المستوى السياسي. فأنا مثلًا أرى أن مفهوم الهوية مفهوم سلبي وهو عبارة عن فخ مخيف في العالم العربي وفي كامل أنحاء العالم. فالهوية هي اختراع غربي وقع تحويله من المنطق إلى السياسة ولفائدة هيمنة الإمبراطوريات الأوربية في القرن التاسع عشر. في البداية كانت الهوية تستخدم في المسائل التعليمية بمعنى أن «الشيء هو نفسه»: الأليف هو الأليف أو الأليف يساوي الأليف.

لقد استخدم الغرب مفهوم الهوية لخدمة العنصرية، وللاستنقاص من الحضارات الأخرى. فالسلم الهرمي والتراتبية المفروضة على ثقافات الشعوب مصدرها الهوية التي ينطلق منها في تكوين هذا السلم التراتبي وفق الأفضلية الغربية. وقد ساهم مفهوم الهوية في خلق النظام البوليسي الحديث، (بطاقة هوية، صورة فوتوغرافية للهوية القضائية، بصمات الأصابع، الاعتماد على الحامض النووي لتحديد الهوية، وغيرها). باختزال، يتعلق الأمر بوصم فرد أو مجموعة (حصرها في مواصفات معينة) بغرض المراقبة. إن الهوية تندرج في إطار الخطاب الفوقي للسيد والمحكوم فيه.

ذكر ابن رشد أن المترجمين العرب عندما وجدوا أنفسهم أمام مصطلح الهوية من اللغة اليونانية «Authentes») مصطلح من اختراع الفيلسوف أرسطو اشتقه من كلمة

> **مفهوم «الشهيد» قد وقع تحويل وجهته ليصبح تفضيلا للموت على الحياة، وهو الأمر الذي لم يكن كذلك من قبل**

«Autos» التي تعني الذات نفسها)، لم يجدوا في اللغة العربية جذرًا يمكنهم من ترجمته، فالتجؤوا لكلمة «هو» لتكوين كلمة «هوية»، ولكن «الهو» يعني الضمير الغائب والآخر. إذن في الواقع كلمة «هوية» تعني عكس ما تعنيه «Authentes»، أي الذات الأخرى وليس الذات نفسها. ولا ينبغي أن ننسى، أن «هو» يستخدم أيضًا للدلالة على الكائن كما أوضح ذلك اللغوي Émile Benveniste عندما نقول بالعربية «هويتي» نعني ذاتي كآخر، أي على أنها فرق في الوجود وليس تطابقًا يؤدي إلى الانغلاق الذاتي، مصدره خيال الكمال والتفوق والنرجسية حتى الانتحار في بعض الحالات.

وقد استعملت دول ما بعد الاستعمار في سياق عملية بناء الوطنية الحديثة مفهوم الهوية لمنع النقد وحرية التعبير، كما نجد هذا المفهوم يتكرر في جميع الخطابات الشمولية وأكثرهم خطورة خطاب الإسلاميين. ونشير في هذا الصدد إلى أن هذا الخطاب الهووي هو أكثرها محاكاة للغرب. إن خطاب الهوية يفتح أبوابًا كبيرة للقمع والإقصاء.

يجب رفض الهوية وخطابها، فنحن لسنا بحاجة للتعبير عن أنفسنا هكذا. فمفهوم الوجود أهم وأعمق. إنه لا يقبل الامتثال ولا يتحول إلى منطق بوليسي، ليس هناك معه سُلّم تراتبي بين وجود هذا وذاك. فكل وجود مهم. هناك وجود فردي، ووجود مشترك، ووجود سياسي ووجود خاص. إن وجودنا هو مصدر حياتنا التي تشعّ نحو اتجاهات عدة. ومن ذلك المصدر الفريد، كل وجود واحد ومتعدد.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة







إيمري كيرتيس: بدأتُ العيش حقًّا منذ اليوم الذي عرفتُ فيه

ما الذي أريدُ كتابَته

حوار: إلين فريزنل **ترجمة: أسماء كريم** أكاديمية ومترجمة مغربية

إيمري كيرتيس هو أول كاتب مجري يفوز بجائزة نوبل في الأدب عام ٢٠٠٢م، «لكتاباته التي تمجد تجربة الفرد الهشة إزاء الحكم المطلق الوحشي» بحسب تنويه الأكاديمية. تتناول أعماله موضوعات الدكتاتورية والحرية الشخصية والهولوكوست؛ لكونه أحد الناجين من معسكرات الاعتقال الألمانية في أوشفيتز وبوتشِنفالد. بعد تحرير معسكره في عام ١٩٤٥م، عاد كيرتيس إلى بودابست، وتخرج من المدرسة الثانوية ثم واصل البحث عن العمل صحفيًّا ومترجمًا، وعمل مدة قصيرة عاملا في مصنع، ثم في قسم الصحافة في وزارة الصناعات الثقيلة، ثم عمل صحفيًّا مستقلًّا، وترجم العديد من الأعمال إلى المجرية، بما في ذلك فريدريك نيتشه وسيغموند فرويد ولودفيغ فيتغنشتاين وإلياس كانيتي. وتوفي في ٣١ مارس ٢٠١٦م، عن عمر يناهز ٨٦ عامًا، في منزله في بودابست، بعد معاناته لسنوات من مرض باركنسون.

هنا حوار معه:

• نُفِيتَ في سن الرابعة عشرة. وأعلنتَ لاحقًا: «لقد تمكَّنتُ من النظر إلى أوشفيتز كَمكسَب». كيف يمكن أنْ يصبح هذا ممكنًا؟

■ من الواضح أن ترحيلي ثروة، فَبِفَضله أصبحتُ كاتبًا. لقد فتح عيني: ما عاينتُه حطَّم تصوُّري للحضارة الأوربية. في أوشفيتز وبوتشينفالد، رأيتُ ما يمكن للإنسان أن يراه: ما هي الحياة في تفاصيلها الأكثر تفاهة، وكيف يتعلَّم المرء تذوُّق أبسط شعاع من أشعة الشمس بين لحظات المعاناة. أولًا وقبل كل شيء، لم أكن أعرف ما كنتُ في الماضي. ثم بعد ذلك، ومن خلال معايشتي لتعاقب الأنظمة الدكتاتورية في بلدي هتلر وسيلاسي والصليب الآري، وراكوسي، وقادير (تعاقب الدكتاتوريات النازية والفاشية والستالينية) فهمتُ كيف تعمل الدكتاتورية، وما الذي يصبح عليه الإنسان في ظلِّ هذه الأنظمة: شخصٌ ثانوي.

• بين عامي ١٩٤٥- ١٩٤٨م عشتَ في هنغاريا مرحلة ديمقراطية قبل الدكتاتورية الشيوعية. ما الذكريات التي تحتفظ بها؟

■ في تلك السَّنوات الثلاث كنتُ فقيرًا. لم يكن لديَّ أي شيء. مات أبي، لم يعد من المعسكرات. كنتُ أعيش مع والدتي التي سرعان ما تزوَّجتْ مرَّة أخرى. عشتُ معها لمدَّة سنتين أو ثلاث، ثم جاء دوري للزَّواج والمغادرة. كانت لديَّ أنا وأمي حياة مختلفة جدًّا: بين سنتي ١٩٥٦-١٩٦٢م، في ظل الدكتاتورية، كانت دبلوماسية في يوغوسلافيا. لقد كرهتُ ما تُمثِّله. لكن في السنوات الثلاث التي سبقتْ تأسيس الدكتاتورية، كانت لديَّ حياة فكرية غنيَّة جدًّا. وكنتُ أُومِنُ بفكرة الاشتراكية. لقد قرأتُ، وتحدَّثتُ إلى مؤلفين وفنانين.

في معسكر الاعتقال رأيتُ ما يمكن للإنسان أنْ يراه: رأيت الحياة في تفاصيلها الأكثر تفاهة، وكيف يتعلَّم المرء تذوُّق أبسط شعاع من أشعة الشمس بين لحظات المعاناة

• هل اكتشفت فرويد والتحليل النفسي في هذا الوقت؟

■ لا. حدث ذلك في وقت لاحق؛ في ظل الدكتاتورية، في وقت كان فيه هذا النوع من القراءة ممنوعًا. كنتُ في الخامسة والعشرين من عمري عندما قرأتُ في الخفاء «علم النَّفس المرضي في الحياة اليومية» [بايوت]. بعد سنوات، ترجمتُ من الألمانية إلى الهنغارية «Le Moise de Michel-Ange) Points)»، «موسى مايكل أنجلو»، النص الذي يهتم فيه فرويد بهذا

التمثال الذي أذهله. ومع ذلك، لم تُبهرني استنتاجاته وتفسيراته لعمل النحات.

• هل قادتْكَ هذه القراءات، وترجماتُك وتاريخك إلى التحليل؟

■ لا. لكنني تعلَّمت كثيرًا عن الآثار النفسية لما يحدث لي في المدة من ١٩٨٥-١٩٨٦م، بالتواصل مع طبيبة نفسية للأطفال تريز فيراج. لقد اكتشفَتْ أنَّ العنف النفسي الذي يعانيه الناجون من الهولوكست كان نقطة البداية لمشكلات الهويَّة لأحفادهم. كانتْ أول من تعرَّف إلى «متلازمة الهولوكوست» عند أحفاد العائدين من المعسكرات. كانت عندهم أعراض مشتركة: اضطرابات في العلاقة مع الآخرين، واضطرابات في تصوّر الجسد الذي أساء إليه كثيرون، أو الذي استُكشِفَتْ حدوده إلى درجة الإرهاق. والنتيجة هي اضطرابات خطيرة في «الذات» [صورة الذات]: المجروحة والمُتضرِّرة والمُفجَّرة والعائمة، والمحرومة من الأساسيات. المُحمَّلة بالقلق أو الخوف أو الشعور بالذنب أو العدوانية.

• في «قادش من أجل الطفل الذي لم يُولد بعد»، يرفض البطلُ «بي»، الناجي من المعسكرات إنجاب أطفال. أنتَ لم يكن لديك أطفال. هل هذا بسبب أوشفيتز؟

■ إنَّه نصٌّ تعمل فيه القوى الهدّامة بشكل كبير. يرفض «بي»، الذي دمّرَته تجربة معسكرات الاعتقال، الإنجاب من جوديث، المرأة التي يحبها، ثم يُكفِّر عن ذلك بإعفائها خاصة من مسؤولية انفصالهما؛ سيموت حتى تتمكَّن من العيش. لكنها رواية! وبطبيعة الحال، ستستمر البشرية. صحيح، لم يكن لديَّ أطفال، لكن زوجتي لديها أربعة، وأنا كتبتُ كتبي. هكذا أحاول المشاركة في المستقبل!

العيش في الكتابة/ أن تعيش لتكتب

• هل بَنيْتَ نفسك من خلال الكتابة، وقاومتَ بها عوالم الاعتقال والدكتاتورية؟

■ نعم، بالتأكيد. انتقلتُ من رعب إلى آخر، من

منذ اللحظة التي تُقرّر فيها الكتابة فأنتَ تدخل في الخيال

النازية إلى الشيوعية. قرَّرتُ أنْ أصبح كاتبًا في سنِّ الخامسة والعشرين، عام ١٩٥٤م، في ظلّ نظام راكوسي الشيوعي. تعمل المعسكرات والدكتاتورية ضد البناء الشخصي للفرد. إنها تحاول معارضتَه وتخريبه. لقد جاهدتُ محاولًا عدم الاندماج في المجتمع الذي كنت محسوبًا فيه؛ خلال النهار، كنتُ أتنكَّر في صوت كاتِب مشهورٍ ومُسلٍّ، أكتب الأوبِيرِيتات. هذا ما جعلني أعيش ماديًّا. ثم في الليل، في المنزل، كنتُ أختبئ وأكتبُ «لا مصير». بدأتُ العيش حقًّا منذ اليوم الذي عرفتُ فيه ما الذي أريدُ كتابَته.

• هل تتذكَّر اللحظة التي قرَّرت فيها تأليف رواية؟

■ أعتقد أنني ولدتُ كاتِبًا. لكنني أتذكر اللحظة التي جاءني فيها الإلهام، ذلك الصباح من سنة ١٩٥٤م. كنتُ أنتظر في ممرٍّ طويل وضيِّق. سمعتُ وَقْع خطوات قوية جدًّا. في تلك اللحظة، أدركتُ جاذبية الخطوات على الحَشْد. جاذبية تدفع الإنسان إلى التخلي عن فَرْدانيتِه. أردتُ مقاومة ذلك وقلتُ في نفسي: «أريد أنْ أبقى في هذا المَمرّ، لكنني أريد أن أعيش حياتي الخاصة». وجودي كله هو نتيجة هذه اللحظة. ثم سمحتْ لي الكتابة أنْ أبقى على قيد الحياة. استغرق الأمر مني ثلاثة عشر عامًا، من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٧م، لأكتب هذه الرواية الأولى. عندما قرَّرت في سنة ١٩٦٠م أنْ أركّز على قصَّتي الخاصة، لم أرغب في كتابة سيرة ذاتية، فأنا لا أصدِّق ذلك: فمنذ اللحظة التي تُقرّر فيها الكتابة، فأنتَ تدخل في الخيال. في هذه السنوات الثلاث عشرة من النضج، صنعتُ فلسفتي الخاصة. كان عليَّ أنْ أرى بوضوح ما أريده، وأنْ أتعرَّف إلى حالة الفن وإلى طبيعته وإلى طبيعة الدكتاتوريات، وإلى طبيعتي الخاصة... هذا الأمر الذي لم ينجح قط! [يضحكُ].

● **تنتهي قصص الحب في نصوصك بشكل سيّئ. لكن، هل سمح لك الشعور بالحب -أنْ تُحب وأن تكون محبوبًا- بأنْ تعيش وتبدع وتشعر بالوجود؟**

■ ربّما، نعم... وأما الحب في رواياتي، فالوَضْعُ ليس ميؤوسًا منه إلى هذا الحد. خُذْ حالة جوديث، بطلة «التصفية». إنَّها تُحب زوجها الثاني ويحبُّها. ولقد انهار كل شيء لأنه يطرح كثيرًا من الأسئلة الحميمة. بالمناسبة، كل شخص لديه حياة سرّيّة، التي تكون أحيانًا الحياة الحقيقية. ومن لا يحترم هذه السرية يدخل بالضرورة في صراع مع الآخر. ومع ذلك، أرفضُ تقديم قواعد عامة.

● **ماذا يعني لك أن تكون يهوديًّا؟ عندما نقرأ مؤلَّفاتِك، فهذا أمرٌ غير واضح حقًّا...**

■ اليهودية صعبة. وقد تغيَّر كل شيء منذ الهولوكوست ووجود إسرائيل. ليست لديَّ ثقافة يهوديَّة، ولستُ مرتبطًا بشكل خاص بالدِّين أو الدولة. في الواقع، عندما ذهبتُ إلى هناك، أدركتُ أنَّني لستُ جزءًا من هذا المجتمع. لكن هذه اليهودية موجودة، حتى لو كنا لا نعرف ما إذا كان يجب أنْ نفتخر بها أو نخجل منها. على أي حال، لا يمكنني تحرير نفسي منها. يجب تحمّل المسؤولية من دون الاختباء ومن دون إنكار الذات. لم أكُنْ على علم بكوني يهوديًّا قبل نَفْيِي، لكن كان عليَّ أنْ أفهم أنني أتيتُ من اليهودية. وبِوصْفي كاتِبًا، فأنا أتعامل معها كموضوع. قصَّتي هي قصة النزول إلى الذات، نحو الحقيقة، في عالَم حيث كل شيء مجرَّد مظاهر.

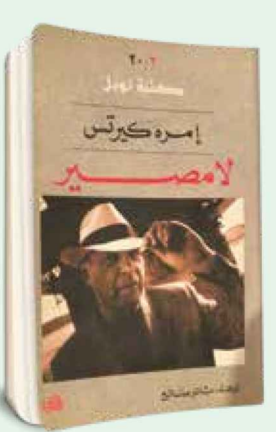
وصية أخيرة

● **ما الذي تودُّ نقله؟**

■ آمُل أن يصبح الإنسان على طبيعته تجاه كل شيء، وضد كل شيء. نحن محاطون اليوم بأفراد «وَظيفيِّين» لا يعيشون حياتهم. إنهم يعيشون «وظيفتهم». وعندما تتغيَّر هذه الأخيرة فإنهم يتغيَّرون. هذا كل شيء، ما من أناس مأسويين، أو أن هناك القليل منهم؛ أي كائنات لها مصيرها الخاص، وتقوم بتأسيسه لنفسها. أتمنى أن



يرفض الإنسان أن يصبح قطعة من آلة عظيمة من دون روح. وأعتقد أن علينا أن نحاول بناء أنفسنا، بغض النظر عن النظام من حولنا، من خلال النظر إلى ذواتنا، بأكبر قدر مُمكن من الوضوح.



أدركتُ نفسي في عالَم زائف أحاول أنْ أكون مُسْتَبصرًا عن نفسي. أشعر أنني نجحتُ في ذلك، على الرغم من أنني لستُ متأكدًا من أن هذا هو الحال، ومن أن كل شيء قد تَم حتى لا أستطيع فعل ذلك. في الأساس، المهمة هي نفسها لكل واحد منا. من الواجب أن نكون مُنْصِفين وصادقين مع الذات في مواجهة النفاق الجماعي. إنه أمرٌ صعبٌ، إن لم يكن مستحيلًا، لكن هذا ما يهدف إليه عملي. علاوة على ذلك، إذا رفضتُ استخدام مصطلح السيرة الذاتية، وأكَّدتُ الكتابة باعتماد الخيال، فذلك أيضًا لأنني أعرف أنه من الصعب أن يرى المرء نفسه كما هو. الاهتمام بالحقيقة هو مفتاحي.

المصدر:

- مجلة Psychologies الفرنسية، عدد خاص (Hors-Série) 59، نوفمبر-ديسمبر 2020، ص:87-86-85-84



حسين حمودة
ناقد مصري

تحولات الشعر العربي
نظرة طائر على المقاربات النقدية

«**تحولات** القصيدة العربية» موضوع مفتوح على قضايا كثيرة ومتنوعة، أحاطت وتحيط بالمغامرة الإبداعية المتجددة للشعر العربي، الحديث والمعاصر بوجه خاص، وبأبعاد هذه المغامرة إبداعيًّا، داخل النص الشعري، وبالروابط التي تصل هذه الأبعاد بتحولات ماثلة خارج الشعر... وقد مثّل هذا الموضوع، مدخلًا محوريًّا لكثير من التناولات والدراسات النقدية التي قاربته من زوايا عدة؛ جمالية وثقافية ولغوية واجتماعية وسياسية بل تقنية.. طرحت العديد من معالمه وقضاياه وأسئلته، وبلورت اجتهادات قيّمة في تحليل هذه المعالم والقضايا، وأيضًا في الإجابات عن هذه الأسئلة.

والملحوظة الأوّلية حول هذه المقاربات أنها قد احتفت بقيمة «التحول» في الشعر العربي الحديث والمعاصر احتفاء متباين المداخل. لاح هذا الاحتفاء بهذه القيمة على

مستوى حرفي أحيانًا، ابتداء من حضور مفردة «التحول» في عناوين بعض هذه المقاربات والدراسات، وفي أحيان أخرى تراءت مفردات وتصنيفات وتوصيفات قريبة من دلالات هذه المفردة؛ وفي هذا المنحى نجد مقاربات ودراسات عنيت بمسارات مصاحبة أو ملازمة لتحول في الشعر، مثل «التجريب»، أو «الحداثة»، أو «قصيدة النثر». ومن جانب آخر، تباينت هذه المقاربات والدراسات على مستوى «تواريخها» و«توجهاتها العامة»، فكان منها مقاربات مبكرة وتأسيسية وإجمالية الطابع، وأخرى موازية زمنيًّا، تتابع وتواكب وتلاحق تجارب محددة بعينها في حركة الشعر وتحولاته.

مقاربات تأسيسية

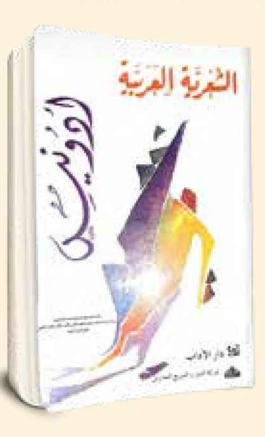
من هذه المقاربات كتاب الدكتور إحسان عباس «اتجاهات الشعر العربي المعاصر». وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يُعنَى أساسًا برصد اتجاهات الشعر العربي في القرن العشرين، فإنه ينطلق من نظرة تاريخية، تتمثل في الاحتفاء بمعنى التغير أو التطور أو التحول الذي صاغ هذه الاتجاهات.

ومن هذه المقاربات ما يرتبط بتصورات أدونيس. وطبعًا هناك احتفاؤه المبكر بقيمة «التحول»، وهذا الاحتفاء مبثوث في كثير من دراساته المعروفة (ومنها: «الثابت والمتحول، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب»، و«زمن الشعر»)، ومنها كتابه «الشعرية العربية»، الذي ينبني على أربعة فصول، هي تمثيلات لحركة الشعر العربي، في تاريخه الممتد، وتختزل مسيرة انتقالاته أو تحولاته التي يجملها في مراحل أربع: «الشعرية والشفوية الجاهلية»، «الشعرية والفضاء القرآني»، «الشعرية والفكر»، «الشعرية والحداثة». عن المرحلة الأولى يقول باختصار: «ولد الشعر نشيدًا»، وفي الانتقال الثاني يتوقف عند ما أحدثه النص القرآني من تحولات معرفية وتعبيرية طالت الشعر فيما طالت. وفي الانتقال الثالث يحلل ثنائية الفكر والشعر، ويرى أن «ما نفتقده في النظرية نراه في النص الإبداعي»، وفي الانتقال الرابع يرصد شعرية الحداثة

هل تحولات الشعر هي محض تجسيدات للنزوع إلى التجريب والمغامرة، أم استجابة لاقتراحات يفرضها الواقع الثقافي والاجتماعي

العربية في سياقها التاريخي، اجتماعيًّا وثقافيًّا وسياسيًّا، منذ القرن الثامن الميلادي (الثاني الهجري)، ويرى أنها تتجاوز حدود الشعر، وينتهي إلى أنها ظلت، لقرون عدة، تيارًا مستمرًّا، يقوى أحيانًا ويتراجع أحيانًا.

وفي كتابه «تحولات الشعرية العربية» -لنلحظ العنوان- للدكتور صلاح فضل، يطرح ابتداءً من مقدمته «خارطة للتحولات» التي اقترنت بمسار الشعر العربي خلال القرن العشرين، ويرصد ظواهر مهمة في هذه التحولات؛ منها «سرعة الإيقاع» («اشتعال أربع ثورات شعرية متتالية في مسافة قصيرة تاريخيًّا)، ومنها «تحول الوظائف» (الاجتماعية والجمالية التي يقوم بها الشاعر)، ومنها «حركية التنافس» (بين الشعر كنوع أدبي والأنواع الأدبية والإبداعية الأخرى)، ومنها «الحداثة ومستقبل الشعر» (حيث أخذت الحداثة تمعن في تسريع إيقاع تحولات الشعر المفاجئة للجمهور).



من هذه المقاربات أيضًا كتاب الدكتور جابر عصفور «تحولات شعرية» -لنلحظ العنوان أيضًا- الذي كان تطويرًا لكتاب سابق له صدر تحت عنوان: «ذاكرة الشعر». ويقف الكتاب في مقدمته عند دلالات الاتّباع ومحفوظات الذاكرة في النظرة القديمة لمفهوم الشعر العربي (التي لا تختلف عن فهم الشعر في ثقافات الأمم الأخرى)، وعند خيال الشاعر وذاكرته في مواجهة خيال الناقد وذاكرته، وانحياز الذاكرة النقدية إلى «الذاتية» في تاريخ مبكر انقضى عصره مع «الهشاشة العاطفية التي انحدرت إليها الرومانتيكية». كما

يتوقف، في سياق رصد التحولات، عند «زمن الموضوعية الآلية» ثم «الموضوعية النسبية» التي أصبحت تغلب على التيارات النقدية التي تتعامل مع الشعر وترصد تحولاته «في زمننا».

ومن هذه المقاربات كتاب جمال الدين بن شيخ «الشعرية العربية». ويتتبع الكتاب مسيرة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى القرن العشرين، ويهتم بتشكيلات الخطاب النقدي للشعر وتحولاته في هذا الزمن الطويل، وصلة هذه التحولات بتحولات خارج الشعر وخارج النقد.

التحولات والحداثة

بقطع النظر عن القضايا التي تحيط بمفهوم «الحداثة» وإشكالات نقله من سياقه الغربي إلى السياق العربي، وتجاهل الشروط الاجتماعية والثقافية والفلسفية والسياسية والحضرية التي تأسس عليها في الغرب، ولم تتحقق عربيًّا بعد.. فهناك دراسات كثيرة عنيت بدلالات التحول في الشعر العربي، وفي نقده أيضًا، من مدخل الحداثة.

من هذه الدراسات كتاب دكتور كمال خير بك «حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي. الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية». يتأسس الكتاب على مدخل يصل بين تطور الشعر العربي الحديث منذ «اليقظة» (النهضة ومجموع الظروف والملابسات الاجتماعية والثقافية، ويشير إلى «تحول عميق في الاختيار الفكري والروحي والإبداعي لقسم كبير من الإنتلجنسيا العربية».

ومن هذه الدراسات دراسة الدكتور محمد عبدالمطلب «بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي» ويتوقف فيها عند ظواهر «جديدة» في شعر الحداثة، منها ظاهرة «تعدد الأزمنة»؛ «فللوجود زمنه، وللشاعر زمنه، ولنصه الشعري زمنه أيضًا»، وبهذه الثلاثية «استطاع شاعر الحداثة أن يتخلص من قيد وجودي (...) وخلق لنفسه أزمانًا تحقق له الخلاص والتحرر».

ومن هذه الدراسات دراسة خيرة حمر العين «جدل الحداثة في نقد الشعر العربي»، ويناقش فيها الناقد إشكالات المفهوم. الحداثة. وتداخلاته، قبل أن يتوقف عند «تجليات الحداثة في الوعي العربي»، و«خطاب الحداثة»، و«سيمياء التشاكل».. والدراسة، بوجه عام، تُعنَى بنقد الشعر أكثر مما تعنى بالشعر نفسه.

التحولات والتجريب

ومن المقاربات التي اختارت تناول تحولات الشعر العربي من خلال مدخل التجريب، كتاب دكتور محمود الضبع «غواية التجريب. حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة». ويبدأ الكتاب من احتفاء واضح بقيمة التحول: «تشهد الألفية الثالثة تحولات جذرية في كثير من مناحي الحياة، وفي إعادة صياغة عديد من المفاهيم»، ويشير إلى أهمية قراءة مشهد الشعر العربي اليوم قراءة بانورامية، يفرض ذلك «ما تشهده الشعرية العربية من تحولات بدأت ملامحها في الظهور وإن لم تكن قد استقرت وبانت معالمها».

التحولات وقصيدة النثر

وهناك دراسات كثيرة احتفت بتقصي بعض أبعاد التحول في الشعر العربي خلال الاهتمام بقصيدة النثر. من هذه الدراسات كتاب إيمان الناصر «قصيدة النثر العربية- التغاير والاختلاف»، الذي يبدأ بعبارات دالة وأحكام قاطعة، وتقريبًا حماسية الطابع: «تعدّ قصيدة النثر واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقيّة تحولت بفضلها من الإنشادية والحماسة إلى فاعلية الخلق والابتكار». ومن هذه الدراسات أيضًا كتاب الدكتور محمود الضبع «قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية»، لنلحظ العنوان أيضًا. ويهتم في مقدمته بالتصورات المتعددة حول حركة الأنواع الأدبية.

نظرة إجمالية - تساؤلات وملحوظات

هذه الوفرة (وغيرها كثير) من المقاربات النقدية والدراسات الأكاديمية، التي عنيت بتقصي أبعاد التحولات في الشعر العربي، وانطلقت من اتخاذ هذه

التحولات محورًا أساسًا لتناولاتها.. تشير، فيما تشير، إلى أن هذه التحولات تمثل ظاهرة كبيرة حاضرة بوضوح في مسيرة الشعر العربي، وإلى أن أبعادها وجوانبها مشهودة وملحوظة، وإلى أنها استدعت وتستدعي التناول من زوايا شتى، وتتطلب النظر وإعادة النظر فيها.

ومع هذه الإطلالة الخاطفة على هذه التمثيلات من المقاربات النقدية لظاهرة التحول في الشعر العربي، يمكن الإشارة إلى بعض القضايا والتساؤلات على نحو إجمالي:

- من هذه القضايا والتساؤلات ما يرتبط بما تقدمه هذه المقاربات من تراكم معرفي وتواصل منهجي: ما الذي يجمع بين هذه المقاربات... ما الذي يفرّق أو يمايز بينها؟ كيف يمكن أن تتضافر استخلاصاتها الأساسية في طرح أو في مشروع متكامل، ممنهج ومنظم؟
- ما موقع أحكام القيمة الجمالية، على مستوى التلقي، في هذه المقاربات... إلى أي حد اهتمت هذه المقاربات بأشكال التلقي التي تجاوز حدود تحليل ممكناته داخل النص الشعري إلى عمليات التلقي الفعلي للشعر، أي بين دوائر المتلقين للشعر، وإلى أي حد اقترنت هذه التحولات بقيم جمالية جديدة نجحت بالفعل في أن تنتزع مساحات متجددة لتبنيها بين عموم قراء الشعر الذين يجاوزون دوائر النخب المختارة؟
- كيف يمكن النظر إلى تحولات الشعر العربي من منظور يحتفي بمعنى «المسيرة الممتدة»، والنأي عن تصورات «القطيعة» التي كانت ولا تزال تمثل عقبة كبيرة في النظر إلى التاريخ العربي كله، الأدبي وغير الأدبي. القطيعة الكاملة، مفهوميًّا، قد تكون وهمًا من الأوهام؛ والنظرة إلى تجربة جديدة على أنها مبتورة الصلة بما سبقها من تجارب قد تكون نظرة «مضلَّلة» و«مضلِّلة» (بتشديد اللام وفتحها، ثم بتشديدها وكسرها).. فكل تجربة موصولة بالضرورة بالتجارب السابقة عليها، حتى بالاختلاف عن هذه التجارب... فأن تختلف عن، أو مع، شيء ما... فهذا يعني أنه حاضر حتى في اختلافك عنه أو معه.
- ما أبعاد ظاهرة التحول في أشعار العاميات العربية (وهي لا تتهدد العربية الفصحى في تصوراتنا التي قد تحتمل الصواب)؟ أليست هناك حاجة لاستكشاف أبعاد هذه الظاهرة في هذا القطاع المهم من الشعر، الذي عرف تحولات كبيرة مشهودة لنا جميعًا؟ أغلب شعر العامية غائب عن هذه المقاربات، سوى بعض إشارات هامشية محدودة، متناثرة، هنا وهناك.
- ألا يحتاج تناول تحولات الشعر العربي إلى دراسة بينية تصل بين مسارات عدة: علم اجتماع الأدب، من جهة، والتلقي من جهة ثانية، والنقد الأدبي من جهة ثالثة؟

«تحولات القصيدة العربية» موضوع مفتوح على قضايا كثيرة ومتنوعة، أحاطت وتحيط بالمغامرة الإبداعية المتجددة للشعر العربي، الحديث والمعاصر بوجه خاص

فالحاجة ماثلة، الآن بوجه خاص، إلى تعرف موقع الشعر العربي وتحولاته على خريطة الإبداعات الأدبية وغير الأدبية، من حيث استكشاف الدوائر التي تحرص على تلقيه، وذائقتها واهتماماتها، واحتياجها للشعر وما يقوم به من أدوار في حياتها... أي أن الحاجة لا تزال قائمة للتعرف إلى الصلات بين تحولات القصيدة أو تحولات الشعر، من جهة، وتحولات المجتمع، ثقافيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا وحضاريًّا، من جهة أخرى... وبمعنى آخر؛ فالسؤال مطروح لا يزال: هل تحولات الشعر هي محض تجسيدات للنزوع إلى التجريب والمغامرة والتجديد من المبدعين والمبدعات فحسب، أم إنها أيضًا، وابتداء، استجابة لاقتراحات يستدعيها، وأحيانًا يفرضها، الواقع الثقافي والاجتماعي... إلخ. هناك من بين هذه المقاربات ما سار قليلًا على هذا السبيل، لكن السبيل كله لا يزال طويلًا ممتدًّا.

هوامش:

- - حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي- بيروت، د.ط، د.ت، ج١/ص:١٨٧,١٨٦.
- - محمد رقيد: النظرية العاملية السيبويهية: حدود القراءة، أطروحة الدكتوراه، ٢٠٠١-٢٠٠٢م، ص: ٢٧.
- - نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة: إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط٥/٢٠٠٦م، ص: ١٩.



جابر عصفور:
الموزَّع بين سلطة الثقافة وثقافة السلطة

فيصل دراج ناقد فلسطيني

من الناس من يرحلون وتظل أصواتهم معنا. لها أصداء محملة بالصور والذكريات، إن كانوا أصدقاء، لمدة تطول أو تقصر، ومن هؤلاء: جابر عصفور. ولكل صديق كان معنا ورحل مدخل واضح العبارة، يقودنا إلى عالميه الداخلي والخارجي، كأن نذكر ابتسامته وطريقة كلامه وصورته وهو يصرخ بآخرين أو يُلقي عليهم برقة تحية الصباح. لم يكن جابر من هؤلاء، كان مفردًا بصيغة الجمع، تتزاحم في شخصه عوالم مختلفة: الأستاذ الجامعي، رئيس تحرير مجلة ثقافية مرموقة، صاحب القلم الموزع على صحف وكتب متعددة، المترجم المشغول بقضايا أدبية راهنة، يحاور زمانه وقضاياه وهو الليبرالي الكاره للتعصّب، المسؤول الثقافي الرسمي الرفيع المقام، وزير الثقافة الذي يخاصمه التوقيت السليم، الصوت الثقافي الشهير النافذ تتساقط عليه الجوائز ويحاط بأكثر من تكريم، وينظر إليه كثيرون بحسد لا اقتصاد فيه....

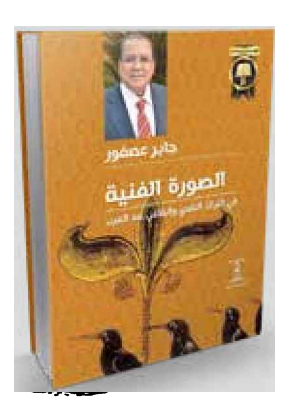
كان جابر متعددًا في أصواته ونفوذه وصوره الإعلامية.... والمتعدد يختصم حوله الآخرون، يُرضي بعضًا ويثير سخط بعض آخر، والمتعدد يدفع إلى أكثر من تأويل ومقارنة، يوقظ التجريح أو الرضا، والمثقف المتعدد تتوزّع عليه أكثر من صفة، أكثرها صدقًا وتهذيبًا: المثقف الإشكالي، أو الخلافي، المحاصر بنقد مشروع وباتهامات تنقصها النزاهة...

آثار واضحة القسمات

بعض المثقفين يحمل اسمًا يتلوه فراغ، وبعض مثل جابر عصفور، له آثار واضحة القسمات، كأن يكون إداريًا واسع الفاعلية، يجمع المثقفين العرب ويقترح «جائزة القاهرة للرواية العربية». ويحقق مشروعًا طموحًا «للترجمة»، أو يختصم مع مراجع دينية نافذة ويُدرج اسمه بين «ضالين» جديرين بالعقاب، ويتعهّد بالرعاية مجلة أدبية تعمّر طويلًا تدعى: فصول. بدأ «ناقدًا أدبيًا» وصار علمًا ثقافيًا واسع الانتشار، يعرفه العاملون في النقد، ويتعرّف الإنسان العادي إلى صورته في الأجهزة الإعلامية. كان جابر متعددًا له آثاره، عرفَت جامعة القاهرة محاضراته وعرفت مقالاتِهِ جريدةُ الأهرام وصُحُفٌ ومجلات عربية عديدة، وحاضر في العواصم العربية جميعًا، أو كاد، وفي الجامعات الغربية، وبينه وبين النقاد، أعربًا كانوا أو غير عرب، أواصر متينة... أسهم في التعريف بالثقافة التنويرية المصرية وانتسب إلى طه حسين ويحيى حقي وسهير القلماوي ونصر حامد أبو زيد ومحمد مندور، وأضاء الشعر المصري الحديث وأنجز أكثر من دراسة وازنة....

> **كان جابر عادلا مع مثقفين لم يكونوا جميعًا عادلين معه، قفز بعضهم إلى مناسبات عارضة (رفْض صنع الله إبراهيم لجائزة الرواية)، وأغلظ عليه القول بلا سبب**

التقيته للمرة الأولى في مؤتمر، أشرف عليه، عن: طه حسين عام ١٩٨٩م. كان موزعًا على أكثر من حوار ولقاء ومكان، ينظم في حضوره وغيابه «المحاضرات» وما يحتاج إليه المؤتمرون، ويكرّم الحاضرين بكياسة رسمية و«بلطف شعبي»، ويحجب إرهاقًا يستبد به بين حين وآخر.



قالت لي آنذاك الراحلة المصرية رضوى عاشور: «يتعَب أكثر من اللازم وعنده مرض القلب»، وقال الراحل سيد البحراوي: «يعمل مع غيره ويوزّع المسؤوليات ويتابع العمل كما لو كان وحيدًا»، وقال الراحل نصر حامد أبو زيد: «الصديق جابر ينجز عمله وعملنا وعمل الذين يعملون معه بإخلاص...». كان ذلك قبل «تكفير» أبي زيد وذهابه إلى المنفى، وقبل أن يحكي لي، في ركن من دمشق، بشجن يطول، عن صداقة طويلة مع جابر.

كان جابر ينظم ويتكلم ويصغي ويساوي بين الحضور، أكان المتحدث يوسف إدريس الذي بدا في مؤتمر مفرط الأناقة، أو أنور عبدالملك الذي اكتفى بتعليقات مفيدة، أو أستاذًا جامعيًا يفرط في الكلام ويطلب منه جابر، حازمًا، أن يتوقف عن رغاء لا نفع منه.

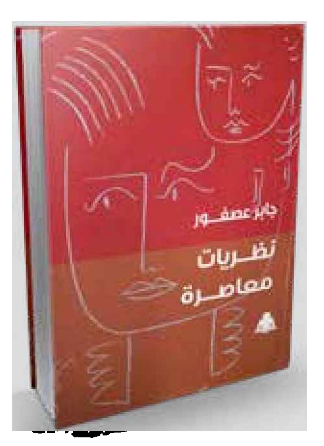
كنتُ قد تواصلت معه قبل اللقاء به، إذ اقترحنا عليه، سعد الله ونوس وعبدالرحمن منيف وأنا، أن يكون معنا في هيئة تحرير الكتاب الثقافي الدوري «قضايا وشهادات»، ووافق بلا تردد. كان اللقاء في المؤتمر الخاص بطه حسين مناسبة ليشرح منظوره للعمل ويقترح «برنامجًا تصاعديًّا»، كما قال، يجمع بين موضوعات «الحداثة العربية» وحداثة الفكر الغربي، وعودة محسوبة إلى «التراث»، وأكد دور الترجمة مستشهدًا بطه حسين. رسم ما دعاه «سياسة ثقافية متوازنة»، دفعه حسّه العملي إلى الابتعاد من «أحلام المثقفين»، وغادرنا بعد «العدد الأول».

الشعبي والوطني والبيروقراطي

أتاح لي لقائي الأول مع الدكتور جابر عصفور التعرّف إلى جوانب من شخصيته المركبة المتعددة الأبعاد. اصطحبني إلى مطعم على النيل «سي هورس» قائلًا بشيء من السخرية: «هذا مكان يرضي الرومانسيين». لم يبدُ رومانسيًّا، ولم يكن فيه ما يمت إليهم بصِلة، بدا مصريًّا عفويًّا يعشق الحياة ويتبسط في الكلام مع البسطاء. وحين أعادني إلى «الفندق» مساءً كشف عن «وجه فلاحي كريم»، إذ اشترى ما أحتاجه وما لا أحتاجه مرددًا «ما تنساش أننا إخوات». أما في المساء، وكما سيفعل في مرات لاحقة، فأخذني إلى «الحسين والسيدة زينب»، بصحبة ابنته الوحيدة، التي سيبكيها طويلًا إثر مصادفة عاثرة، وصديقة عمره الدكتورة هالة فؤاد. في منطقة «خان الخليلي» تنفس «الروح الشعبية» بلا اقتصاد، مازجًا منطلقًا عفوي الحركات، بعيدًا من «موظف بيروقراطي» يسوس «موظفيه» بشدة يبرّرها «بضرورة إنجاز العمل»، بحرص وبلا نقصان.

من اللقاء الأول إلى اللقاء الأخير، الذي كان في القاهرة قبل ثلاثة أعوام، تقريبًا، استقرت في حافظتي شخصية مركبة، تحتفي بالمتاح وتنظر إلى ما يجب أن يكون، امتزج فيها، بأقساط مختلفة، الشعبي والوطني والبيروقراطي وفتنة بالسلطة، لا فرق إن كانت ثقافة تفضي إلى سلطة أو سلطة خالصة تثني عليها الثقافة وتداعبها بصوت هامس أو بكلام جهير.

ولعل الافتتان بالسلطة، سواء احتاج إلى تعريف أو بقي خارج التعريف، هو الذي أقام فصلًا لا يقبل التجسير بين ما كانه طه حسين وما أراد أن يكونه جابر عصفور، وهو الذي كان يزيّن مكتبه في المجلس الأعلى للثقافة بصورة كبيرة «للسيد العميد». فقد رأى حسين في سلطة الثقافة مرجعًا لفرض الثقافة على السلطة، بينما آثر جابر عصفور أن يطرق، بنعومة، أبواب السلطة بأصابع مدثرة بقماش ثقافي. والفرق بينهما قائم في «السياسة»، أو «قضايا الشأن العام»، كما كان يفضل جابر أن يقول، فالأول كان يعاين السياسة في قضايا الحياة جميعًا وينقد ويهاجم ويشتبك، وكان الثاني يتلمّس السلطة في قضايا الحياة جميعًا، فينقد ويهاجم ولا يضير السلطة في شيء، إن لم يعتقد أنه يقف معها، ويكتب مدافعًا عنها، حال حديثه، في المؤتمر الأخير للرواية العربية في القاهرة عن «الإرهاب»، واقتراحه أن يكون: «الرواية والإرهاب» موضوع المؤتمر القادم، دون أن يشير إلى معنى الرواية، التي تبدأ بالإنسان اليومي وتنتهي به، ولا أن يقرأ العلاقة الضرورية بين الإرهاب وعِلل الواقع المستعصية.



كان بذكائه الخارق قادرًا، إذا أراد، أن يضع الظاهر خارجًا وأن يمضي إلى الجوهري، كأن يعتبر يحيى حقي ناقدًا أدبيًّا متميزًا، ويستذكره باحترام كبير، وأن يضع دراسة سعيدة عن محمد مندور، أفضل ما كُتب في هذا المجال، وأن يرتاح إلى فوز عبدالرحمن منيف بجائزة القاهرة للرواية العربية، في الدورة الأولى، وأن يطلب في اليوم الأول من زيارته لدمشق أن يزور بيت «نزار قباني»، وأن يقول: «إن شهرته الإعلامية جنت على قيمته الإبداعية»، وأن يعترف بأن قصائد محمود درويش الأخيرة «شَهْدٌ مقَطّر»، وأن يثني على حداثة الروائي الراحل إدوار الخراط.....

بيد أن ذلك الذكاء الخارق لن يمنع عن جابر جملًا تائهة كأن يقول: «أنا أصرف على منصبي بدلًا من أن يصرف منصبي عليّ». إذا كان منصب الإنسان لا يغطي نفقات حياته فما الحاجة إليه؟ أو أن يقول: «السلطان الحقيقي هو البعيد عن السلطان» ناسيًا، ربما، أن بين المثقف التقليدي والسلطة أكثر من علاقة، وإلا لما غدا وزيرًا! ربما كان فيه توق إلى مثقف مستقل يحاور الحياة والكتب ويخرج على الناس بأفكار تثير الحوار، وهو الذي حدثني طويلًا عن رغبته في إنجاز دراسة

عن «بلاغة المهمشين» وأخرى عن لغة الأكاديميين الاحترافية المتيبسة. ولهذا أثنى كثيرًا على دراسة وحيدة نشرتُها في مجلة «فصول» عنوانها: «ثقافة الاستبداد واستبداد الثقافة»، أعلن لي مرتاحًا: «إن دراستك عاملة الهوايل»، سألته مدهوشًا لماذا؟ أجاب: إنها تنقد السلطات والمثقفين الذين يظنون أنهم سلطات وتسخر من «المبدع الصانع الذي يظن نفسه إلهًا».

الطفل والصبي والشاب

لست أدري ما الذي جعل هذا المثقف اللامع القوي الشخصية الشديد الذكاء قريبًا من «المثقف الريفي»، الذي تحدث عنه الإيطالي أنطونيو غرامشي، والذي له صفتان: التجمّل الاجتماعي والسعي إلى الشهرة بين الناس، وبناء جسور مع السلطة لها طابع القداسة، تقنع الناس بأنه يقف فوق غيره وآية ذلك موقعه في جهاز السلطة. تحدث الإيطالي عن «مثقف الجنوب الإيطالي» القريب من الفلاحين، ومايزه من مثقف الشمال في المدن الصناعية. بيد أن تساؤلي تراجع حين تذكرت «ابن خلدون»، الذي أضفى على العلم «حيادًا رصينًا» وطه حسين الذي غدا «وزيرًا» مرتين لتحقيق مشروعه الشهير القائل: «العلم للناس كالماء والهواء» لم يهادن السيد العميد السلطات الحاكمة ولم يعبأ بعقوباتها، واضطر إلى الجوع والتقتير في زمن «حكومة صدقي» الكاره للحريات... بقي موقف ابن خلدون، العالم النبيه، يثير الحيرة والتساؤل لدى بعض، ويقيّم بعض آخر «علمه الجديد» ولا يذكر غيره. وكان لجابر مشروعه الثقافي وطريقة الدفاع عنه.

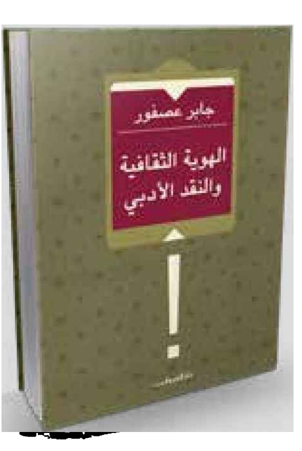
في وجه الإنسان وجوه، يقول الرومانسيون، ولو أكملوا لقالوا: خير الوجوه تعشق الأطفال والزهور. في زيارة لجابر إلى عمّان خرجت معه وعائلتي قال: أريد منطقة بلا ضوضاء لا تجذب المارة. وما إن تلامح شارع ضيق استقرت في نهايته أشجار بيضاء الورود حتى قال جابر: هناك، ومشى سريعًا وقطف «قبضة من الياسمين» وتبادل معها همسًا طويلًا، ذكرني بزيارته إلى بيت نزار قباني في دمشق، الذي جذبه فيه جماله القديم وأريج ياسمين انتشر في الفضاء. وعندها أخرج من جيبه حافظة أوراق وأخذ يقول لابنتي، بوجه فرح، هذه «صورة حفيدي».

ما زلت أتذكره «مقرفصًا» ينظر إلى صورة حفيد، أو

في غياب جابر عصفور، يخسر بعضٌ صديقًا وأنا منهم، ويفقد تلاميذه أستاذًا طليق اللسان جميل البيان، وتفقد الحياة الثقافية العربية عقلا فاعلا متواتر النشاط

حفيدة، كما لو كان الحفيد إنجازه الأكثر جمالًا. تقلّص عندها حجمه في ناظري، وغادر الألقاب وأوامر «المجلس الأعلى» واختُصر في طفل بريء، ضاق بالشهرة والعادات البيروقراطية. تذكرتُ عندها حكايته عن جابر الشاب النحيل الذي قابل يحيى حقي في مجلة «المجلة» وأثنى على ما كتب، وعُدت وراءً إلى صبي وسيم يسأل بركة الوالدين.

كان جابر وفيًّا لأصدقائه، قدر المستطاع، عادلًا مع مثقفين لم يكونوا جميعًا عادلين معه، قفز بعضهم إلى مناسبات عارضة (رفْض صنع الله إبراهيم لجائزة الرواية)، وأغلظ عليه القول بلا سبب. لم يكن جابر يقوم إلا بعمله، يساعد الذين يستطيع مساعدتهم، ويلبي ما يتيح له منصبه حينًا، وينساق إلى ما يريده طموحه حينًا آخر، شارد الحسبان مفتونًا بلقب لن يضيف إلى «مزاياه العلمية» الشيء الكثير. بل إننا إذا تجردنا في الحكم والتمسنا بعضًا من موضوعية تحدثنا



عن عظمة جابر عصفور ومأساته؛ عظمة تتراءى فيما أنجز وأراد تحقيقه، ومأساة تصدمه بالطريق ولا يستطيع حيالها شيئًا، وذلك في بلد احتلّت فيه السلطة، منذ أيام الفراعنة، فضاءً واسعًا، كما قال لي جمال الغيطاني، ذات مرة، مسهبًا في توصيف «رؤساء مصر» وصورهم في الذاكرة الشعبية.

يستطيع المثقفون، أعربًا كانوا أو مصريين، أن يتوقفوا أمام: تناقضات جابر عصفور، التي ترفعه إلى مقام النسر أو تهبط به إلى مستوى العصفور الدوري. غير أنه من المحقق أن أحدًا منهم، مهما تكن حمولته الثقافية، لن يمثّل في الحياة الثقافية العربية ما مثّله جابر، أو يقدر على إنجاز ما أنجزه. في غياب جابر عصفور، يخسر بعضٌ صديقًا وأنا منهم، ويفقد تلاميذه أستاذًا طليق اللسان جميل البيان، وتفقد الحياة الثقافية العربية عقلًا فاعلًا متواتر النشاط.



مشير باسيل عون
كاتب لبناني

مقام النص في فِسارة بول ريكور

أسهم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور في إنشاء فِسارةٍ (بكسر الفاء) فلسفيةٍ استوعبت جميع النظريات التأويلية السابقة، واجتهدت في استثمار عناصرها البنائية الخصبة، فصهرتها في بوتقةٍ تصالحيةٍ ائتلافية. من خصائص هذه الفِسارة أنها لا تنبذ أي إسهام فِساري تأصيلي ولا تُقصي أي اجتهاد تأويلي ناجع، بل تستخرج الطاقات الاستيضاحية المفيدة من الأنظومات الفِسارية الفلسفية. ومن ثم، فإنها فِسارةٌ تجمع التيارَين المتعارضَين: التيار التأويلي المنهجي الاستقصائي الذي حمل لواءه شلايرماخِر (١٧٦٨-١٨٣٤م) وديلتاي (١٨٣٣-١٩١١م) وسواهما، والتيار التأويلي الأنطولوجي الوثوقي الذي نادى به هايدغر (١٨٨٩-١٩٧٦م) وغادَمر (١٩٠٠-٢٠٠٢م) وغيرهما. ولكنها، في نهاية المطاف، تميل ميلًا أوضحَ إلى استخدام آليات التيار الأول؛ إذ تحشد كل مكتسبات العلوم الإنسانية في التحري عن أشكال بناء المعنى في النص.

النص طاقةٌ مشرعةٌ على الإيحاء

من جراء الإصرار على التوفيق بين الفِسارتَين الفلسفيتَين هاتَين، المنهجية الاستقصائية والأنطولوجية الوثوقية، أكب ريكور يتحرى عن مقام النص، وقد ساق له تعريفًا جديدًا استلّه من مكتسبات معارف علوم اللغة التحليلية وفلسفات الفعل التاريخي. في السبعينيات من القرن العشرين، أنشأ بحثًا مستفيضًا في مقام النص، رابطًا إياه بالفعل التاريخي. إذا كانت عبارة «الرمز يبعث على التفكير» شعار المرحلة الأولى من فِسارة ريكور الفلسفية، فإن مقصد «الإكثار من الشرح سبيلًا إلى الفهم الأفضل» غدا شعار المرحلة الثانية التي تُعنى باستجلاء طبيعة النص وهويته وبنائه. في أثناء هذه المرحلة، يفترض ريكور أن الجدلية التكاملية بين الشرح والفهم تُسهم في استيضاح مقام النص، وتُبين أيضًا طبيعة الفعل الذي يجعل المسلك أو التصرف الإنساني يتوسط النص والتاريخ.

في هذا السياق، يذهب ريكور إلى أن النصوص تساعدنا في استجلاء حقائق الواقع. فالنص طاقةٌ جبارةٌ من التمدد الإيحائي الذي يجعل المعنى مشرع الآفاق؛ لذلك لا بد من توسيع مفهوم النص حتى يشمل كل ما يمكن فهمه من وقائع الحياة، فالكتابات نصوصٌ، والأفعال الإنسانية نصوصٌ، والأحداث التاريخية نصوصٌ. ومن ثم، ينبغي إعادة تعريف النص حتى يدل على الوحدة التعبيرية المبنية بناءً ذاتيًا يحيل إحالةً مطردةً على مضامينها الخاصة. من جراء التعريف الجديد هذا، يكف ريكور عن تحديد الفِسارة استجلاءً لمعنى الرمز الذي ينطوي على بُعدٍ باطنٍ وبُعدٍ ظاهرٍ، ويَشرع في تحديدها اجتهادًا يعيد بناء حيوية النص الداخلية ويستثير فيه قدرتَه على افتتاح آفاقٍ جديدةٍ من المعاني تستوطن تصور العالم الذي يدفعني النص عينُه إلى الانخراط فيه انخراطَ التأول الوجودي الالتزامي.

بما أن النص بناءٌ ذاتي تنعقد فيه صلاتٌ شتى من الترابط والتشابك والتعالق بين العناصر اللغوية المختلفة في الدلالة والإحالة، فإن التأويل الأنسب يستلزم اعتماد المنهجية التحليلية البنيوية التي تتناول النص في بنيته الذاتية الخاصة. قبل الشروع في الفهم، ينبغي الأمانة لمقتضيات الشرح الذي يتحرى عن طبيعة الصلات اللغوية المحتشدة داخل النص؛ ذلك بأن ريكور المتعمق في منهجيات التحليل اللغوي البنيوي يدرك أن اللغة شكلٌ أو صورةٌ أو بنيةٌ، قبل أن تكون جوهرًا أو مضمونًا أو معنًى.

> **استحالة المعرفة المطلقة لا تعني أن الناس يجوز لهم أن يطلقوا الآراء على عواهنها، وأن يحكموا كيفما شاؤوا على الأمور الأساسية**

ومن ثم، فإن التأويل ينبغي أن يترصد جميع إمكانيات انعقاد الصلات الجدلية بين العلامات اللغوية التي ينطوي عليها النص. قبل أن يُقدِم المتأولُ على استخراج المعنى واستدخاله في وعيه واستساغته وتحويله إلى معطًى وجودي مُلزم، ينبغي له أولًا أن يعاين كيفيات تكون النص وصوغه بناءً مستقلًّا نابضًا بالحراك الجدلي الداخلي الذاتي.

من الطبيعي، والحال هذه، أن يستعيد ريكور المباحث اللغوية التي اشتملت عليها أعمال الفيلسوف الفِساري شلايرماخِر الذي عرف النص مؤتلفًا يحتضن ضمةً من الأحكام النحوية والبناءات التعبيرية والارتباطات الإيحائية المطبقة تطبيقًا فرديًا فذا يُبين عبقرية الكاتب. لا بد لكل نص أدبي أو فلسفي رفيع من أن يؤالف بين البُعدَين المتكاملَين هذَين: بُعد الخضوع لأحكام اللغة النحوية، وبُعد الائتمار بعبقرية الإبداع الذاتي.

ذلك بأن الخضوع النحوي وحده يُفضي إلى نص قاموسي عديم الروح، مسلوب الفرادة، في حين يُفضي الائتمار التفنني الذاتي إلى توليد نص مبهم، عاصٍ، مستحيل الإبلاغ. ومن ثم، فإن النص، في عرف شلايرماخر، كتلةٌ بنيويةٌ محكمةُ التركيب، تتألف من تواطؤ القوالب النحوية الجاهزة والأساليب التعبيرية الفردية العبقرية.

خصائص النص البنيوية في مقامه المستقل

استنادًا إلى مثل هذا التعريف، أخذ ريكور يستجلي طبيعة النص اللغوية، فعمد إلى تعريفٍ تحليلي يعاين في النص حدَثًا لغويًّا استثنائيًّا. خلافًا لما كانت تذهب إليه فِسارةُ الأنطولوجيا الوثوقية، ولا سيما عند غادَمر، أعلن ريكور أن النص ينبغي أن نتناوله أولًا تناولَ العلوم اللغوية السيميولوجية التي تحلل كيفيات البناء النصي، وطُرق استثمار العلامات الدلالية والإشارات الإحالية. في إثر هذا التناول، يمكن اللجوء إلى العلوم السيمانطيقية التي تتحرى عن طاقات المعنى المُنْعَقِد في مباني النص. إذا كان الأمر على هذا النحو، اضطر المتأولُ إلى إعادة تعريف النص قبل الشروع في تأوله.

حقيقة الأمر أن النص ينعقد على أربع خصائص أو سمات تجعل الكلام الناشط في أصل النص يتحول إلى حدَثٍ لغوي مستقل: المتكلم المخاطِب الذي ينشئ الكلام في الأصل، والمتلقي المخاطَب الذي يقتبل الكلام، ومضمون التخاطب أو معنى الكلام، والإحالة التي يشير إليها الكلامُ. يفترض الكلام مخاطِبًا يقول شيئًا ويبلغه مخاطَبًا في شأن أمرٍ من الأمور. ما إنْ ينتقل الكلام من حيز فكر المتكلم إلى نطاق الإبلاغ النصي حتى يتحول النص إلى كيانٍ ثقافي مستقل؛ ذلك بأن الكتابة النصية تنشئ النص إنشاءً خاضعًا لمسلمات المعرفة التواصلية في زمنٍ من الأزمان وسياقٍ من السياقات ومجتمعٍ من المجتمعات وثقافةٍ من الثقافات.

بفضل الإنشاء النصي هذا، يكتسب النص مقامًا مستقلًّا عن الحدث الكلامي الأصلي؛ إذ إن الكتابة تبين لنا، بحسب ريكور، أن حدَث الكلام الأصلي انقضى انقضاءً مبرمًا ولا قدرة لنا على استعادته. الأثر الوحيد الباقي من الكلام الأصلي ينعقد في البناء النصي. لذلك كان الإنشاء النصي مجبولًا على بعضٍ من الضعف والانعطاب؛ إذ إنه صورةٌ مستلةٌ من الأصل الغائب. وكل صورةٍ مفطورةٌ على قدرٍ مُربكٍ من الخيانة: «إن كل ما نكتبه وكل ما نُسجله إنما هو جوهر التفكر (noéma) في القول. إنه معنى حدث الكلام، لا الحدث بما هو حدثٌ»[1]. في النص لا يَبقى من الحدث الأصلي إلا معناه. أما جسدية الحدث أو ماديته التاريخية، فتزول زوالًا قاطعًا.

غير أن الإنشاء النصي يُسهل استقلالية الخطاب؛ إذ يُعتقه من الحدث الأصلي الذي احتضن نشأته الأولى. ومن ثم، فإن الكتابة تتسم بمفارقةٍ لصيقةٍ بها تمنحها فرادتها وخصوصيتها؛ ذلك بأن الضعف الظاهر اللصيق بالإنشاء النصي ينقلب إلى مسافة تحررية خلاصية تهبها كل قوتها الإبداعية. بفضل المسافة الانعتاقية هذه، يدرك المتأولُ أنه عاجزٌ عن استعادة الحدث الكلامي الأصلي، والانفراد به، والتماهي به، والتملك عليه، واستثماره استثمارًا ذاتيًّا منفعيًّا.

وعليه، يُصر ريكور على القول: إن الإنشاء النصي يُكسِب الكلام الأصلي استقلالًا مثلثَ الأبعاد، فيجعل النص مستقلًّا أولًا عن مقاصد المتكلم الأصلية، وثانيًا عن اقتبال الجمهور المخاطَب الأول، وثالثًا عن قرائن إنتاج الكلام المعرفية والاجتماعية والاقتصادية.

حين يتحول الكلام إلى نص مستقل، يصبح النص صاحبَ المبادرة، وحاضنَ المعنى، وباعث الإيحاء المتجدد. ما دام المتكلم حاضرًا، فإنه قادرٌ على استعادة الكلام وتغييره وتطويره أو نسخه وإبطاله. ما إنْ يغيب المتكلم ويتجسد كلامُه في نص منشور حتى يفقد كل سلطة على الخطاب. كذلك الأمر في شأن الجماعة الأصلية المخاطَبة التي اقتبلت للمرة الأولى كلامَ المخاطِب.

بغياب الجماعة، ينعتق الكلام الأصلي من كيفيات الاقتبال التي حددت في المقام الأول طُرقَ الإبلاغ. يصح الاستقلال عينه أيضًا في الخلفيات الإبيستِمولوجية التي تحكم إنتاج الكلام وتُقيد أحكام التعبير في القرائن الأصلية السائدة. بما أن الخلفيات الثقافية تتبدل بتبدل الأزمنة، فإن القرائن الأصلية الناظمة تسقط حين ينعتق النص من سلطة الكلام الأول وينعقد على استقلاليةٍ لصيقةٍ بطبيعة بنائه؛ لذلك يعلن ريكور أن الاستقلالية المثلثة الأضلاع هذه تُبطل كل الطموحات المعرفية التي استهلها دِيكارت (١٥٩٦-١٦٥٠م)، ومن بعده فيشته (١٧٦٢-١٨١٤م) وهوسرل

(١٨٥٩-١٩٣٨م)، حين اعتقدوا كلهم أن الذات المتكلمة تستطيع أن تعرف ذاتها معرفة شفافةً صافيةً مطلقة.

استقلال النص يستلزم تعاضد منهجيات التأويل

لا ريب في أن استقلالية النص تجعله قادرًا على افتعال المسافة الآمنة بينه وبين القارئ المتأول؛ لذلك يدعو ريكور النص عملًا قائمًا بحد ذاته يستنهض قدرات التأول على وجوهٍ شتى. أما الوظيفة التأويلية التي تضمنها المسافة الناشئة بين النص والقارئ، فإنها تتجلى في الاستقلالية التي يحرزها النص في اللحظة عينها التي فيها يُفرج القارئ عنه ويُخرجه من سلطانه وينشره. عندئذ يصبح النص قابلًا ضروبًا شتى من الاقتبال. لا بد، والحال هذه، من استثمار كل منهجيات العلوم الإنسانية التي تتحرى عن المتواري والمحجوب والمكتوم والمخنوق والمغيب في النص.

إنجاحًا لمثل العملية الاستقصائية هذه، لا يستنكف ريكور من الاعتماد على نظرية التفسير البنيوية والنفسية الفرويدية واللغوية الصوَرية التي تستل من النص وعودَ المعنى المُنغَلّة في مطاويه. ما إنْ يُنشر النص حتى يتحول إلى كتلةٍ من البناءات المعنوية التي تحتمل ألوانًا شتى من الاستدخال والاستساغة. غير أن ضروب التأول هذه لا تلائم بالضرورة مقاصدَ الكاتب الأصلية المضمرة، ولا قرائنَ التواصل الإبلاغي الأساسية، ولا استعداداتِ المخاطَبين الاقتبالية.

من فضائل استقلالية النص في فِسارة ريكور الفلسفية أن استثارة الجدة التأويلية لا تنحصر في منهجية واحدة، بل تستثمر مكتسبات جميع المنهجيات من غير أن تتقيد بالخلفيات الأيديولوجية الناظمة. مثال ذلك أن ريكور يستعين بالمنهجية التحليلية البنيوية، ولكنه لا يُغلق النص على ترابطاته الدلالية الضمنية فيحرمه من إمكانيات الانبعاث في وجدان القارئ؛ ذلك لأن البنيوية، في نظر ريكور، ليست مذهبًا في الوجود ومحضنًا للمعنى الحياتي، بل سبيلٌ من السبُل الكثيرة التي تساعد القارئ في إدراك كيفيات بناء النص الداخلية. لا تملك أي منهجية السلطانَ الاستبدادي المطلقَ الذي يدعي القدرة على الاستئثار بمعنى النص. ومن ثم، يجب على كل منهجية تأويلية أن تراعي أحكام فعل التأويل في حدّ ذاته، وتصون قابليات الانكشاف التي ينطوي عليها النص.

> **ما إنْ يُنشر النص حتى يتحول إلى كتلةٍ من البناءات المعنوية التي تحتمل ألوانًا شتى من الاستدخال، غير أن ضروب التأول هذه لا تلائم بالضرورة مقاصدَ الكاتب الأصلية المضمرة**

التأويل إنشاءٌ جديدٌ يحيي النص

وعليه، لا بد من الإعراض عن تحويل فعل التأويل إلى حالٍ وجدانيةٍ تمازجيةٍ ناشئةٍ من تلاقي العبقريتَين الفاعلتَين؛ أي عبقرية الكاتب وعبقرية القارئ المتأول: «أن يفهم المرء ذاتَه يعني أن يفهم ذاته أمام النص، وأن يقتبل منه شروطَ ذاتٍ أخرى غير الأنا التي أقبلت إلى القراءة. ما من ذاتيةٍ، سواءٌ كانت ذاتية المؤلف أو ذاتية القارئ، تقوم مقام الصدارة، أي مقامَ حضور الذات الأصلي أمام ذاتها»[٢].

ومن ثم، فإن النص ينبغي أن يصون استقلاليته وقدرته على توليد قضيته الذاتية، أي قضية المعنى الذي ينطوي عليه، وقضية العالم الذي يبسطه أمام القارئ المتأول: «إن ما ينبغي أن نفهمه في سردٍ ليس أولًا المؤلف الذي يتكلم وراء النص، بل ما الذي يجري الكلام عليه، غرضُ النص (la chose du texte)، أي هذا الضرب من العالم الذي يَبسطه العملُ المكتوبُ، في وجهٍ من الوجوه، أمام النص»[٣].

معنى ذلك أن النص يرسم للقارئ عالمًا من المعاني المنكشفة التي تستنهض الوجدان المتأول حتى يأتي إليه ويسكن فيه ويعيد اكتشاف ذاتيته الخاصة بالاستناد إلى الإيحاءات البناءة المنبعثة من الجدليات الناشطة في تجاويف النص.

حقيقة الأمر أن النص لا يعترف بحدود الإغلاق والاختتام والانتهاء؛ إذ إنه لا يبرح على نشوءٍ مطرد، ينتقل من طورٍ إنشائي إلى آخر، حتى بعد غياب المؤلف أو انسحابه الطوعي في فعل النشر. يصر ريكور على اعتبار القراءة التأولية فعلَ مشاركةٍ سليمةٍ في تطوير بناء النص: «إن القراءة فعلٌ ملموسٌ يَكتمل فيه قدَرُ النص. إن الشرح والتأويل يتعارضان ويتوافقان، بما لا حد له، في صميم القراءة عينها»[٤]. ذلك بأن القراءة فعلٌ إنشائي متأخرٌ يرافق الفعلَ الإنشائي الأول، ولو على وجوهٍ مختلفة. فالقراءة تأولٌ إغنائي يُثبت النص في مقام القدرة على الإلهام الاستنهاضي.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

مِنْ تعذُّر النُّطق في الطفولة إلى ريادة الأدب الأرجنتيني في الألفية الجديدة

سامانتا شويبلين:

ما يجعل الأدب النسائي قويًّا وطازجًا للغاية أنه الأدب الذي تكتبه الأقلية



حوار: دييغو فيليبّي غونثاليث **ترجمة: محمد الرشيدي** مترجم مصري

الفم المُلطّخ بالدماء لمُراهِقة بعد التهامها طائرًا حيًّا، نظرة الشاب المُتسمرة في شاشة حاسوبه اللوحي وهو يحاول إنقاذ طفلة مخطوفة على بُعد ملايين الكيلومترات بدُمية تحكّمٍ عن بُعد، صوت طفل يبحث عن تفسير للديدان التي تخرج من الجسد ويتساءل: «من أين تأتي؟». لا يمكن لهذه المشاهد ألا تسترعي انتباه أي قارئ، بل تثير لديه أسئلة من قبيل: أي نوع من الناس أرى؟ هل من الممكن وجود عالم على هذا النحو؟ تُرى من استطاع تخيُّل كل ذلك؟ والإجابة -أو محاولة الإجابة- هي أن هذه الشخصيات لا توجد إلا في عالم أبدعته سامانتا شويبلين.

وُلِدت سامانتا شويبلين في بوينس آيرس عام ١٩٧٨م، وتُعد واحدةً من أهم كُتّاب الأرجنتين في الوقت الحالي. تُرجمت كُتبها الستة «نواة الاضطراب»، ٢٠٠٢م؛ و«سبعة بيوت خاوية»، ٢٠١٥م؛ و«حُمّى الأحلام»، ٢٠١٥م؛ و«عصافير في الفم»، ٢٠١٧م؛ و«تنفّس الكهوف»، ٢٠١٧م؛ و«كينتوكي»، ٢٠١٨م، إلى أكثر من عشرين لغة، وحصلت على جوائز عدة؛ من أهمها: جائزة «بيت الأميركتين» عام ٢٠١٨م، وجائزة «خوان رولفو» عام ٢٠١٢م، وجائزة «شيرلي جاكسون» عن فئة الرواية القصيرة عام ٢٠١٧م؛ ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة «غابرييل غارثيا ماركيث» للقصة عام ٢٠١٦م، وكانت على رأس قائمة المرشحين للفوز بجائزة «مان بوكر الدولية» لعام ٢٠١٩م.

كانت قد فرَّت من الكلمات في وقت ما خلال مرحلة طفولتها، وأضربت عن الكلام، وعمدت إلى التزام الصمت. كانت مؤلمة للغاية تلك الواقعة التي طلبت فيها مديرة المدرسة من والدة سامانتا إحضار شهادة تفيد بأن ابنتها فتاة طبيعية. ولكن انطلاقًا من هذا الصمت بدأت الكلمات المكتوبة تكتسب المزيد من القوة والحضور في حياتها كما تقول في مقابلة لها نُشرت في قسم «قراءات الأحد» من جريدة «إل تيمبو» الكولومبية: «شعرتُ أن اللغة المنطوقة شيءٌ خطير. لكنني من جانب آخر إذا وضعتها على الورق، فسأستطيع التحكم بها، بل وسأؤثر في الآخرين».

> **يمكن تعلُّم الكتابة كما الرقص أو الموسيقا، ما لا يمكن تعلمه هو كيفية تكوين نظرة شخصية تجاه العالم**

بعد أن تمكّنَتْ من التحدث مرة أخرى، قررت أن تدرس السينما، ومن هنا بدأت تفهم فن سرد القصص؛ إذ تقول: «كانت خمس سنوات تمكنت خلالها من مشاهدة كل أنواع السينما بنهم شديد، والتفكير ضمن مجموعات في آليات القَصّ، وطرح الأسئلة باستمرار حول طرق السرد، والنظرة، ونبرة الصوت، والألوان، والإيقاع. أظنّ أن مروري بالسينما كان شيئًا ثمينًا جدًّا استفدت منه في كتابتي». في النهاية، لم يكن عالمها سوى مجموعة من الكتب والقصص- الجنس الأدبي الذي تجد راحة أكبر في كتابته. كان هذا تشريحًا لكيفية بناء القصة لدى الأرجنتينية سامانتا شويبلين.

من ذاكرة الطفولة

● ما أولى ذكرياتك عن القراءة؟

■ الطفولة. كان والداي يقرآن لي في كل ليلة. أتذكر بعض كتب إلسا بورنرمان، ماريا إيلينا والش، وحكايات إيسوب. وعندما بلغت الخامسة أو السادسة من عُمري بدأت أطلب ألا يخبروني بالنهايات، وكنت أبتكرها أنا. كانت والدتي تدوّنها في دفتر، ونترك بعض الفراغات لرسم الصور في اليوم التالي. وبعدما بلغت العاشرة والحادية عشرة من عُمري أتذكر أنني قرأت «ولدوا أحرارًا» لجوي أدامسون. وجدتها في مكتبة والديّ، وربما كانت تلك الرواية هي أول كتاب أقرؤه «للبالغين» إذا جازت تسميتُه هكذا.

● كان جدُّكِ شخصية مهمة في حياتك. قلتِ في إحدى المقابلات: إنه شجّعكِ على كتابة يومياتك وكان لديكما دفتر مشترك. أخبريني كيف كانت علاقتك به؟ ماذا كنتِ تكتبين في هذا الدفتر؟ وكيف أثّر فيكِ فنيًّا؟

■ كان جدّي فنّانًا تشكيليًّا، وكان منفصلًا عن العائلة. عندما أتممتُ السادسة من عمري، اتَّصلَ بأُمّي وأخبرها بأنه يريد قضاء بعض الوقت معي، ثم طلب منها أن

يصحبني في نُزهة في العُطلة الأسبوعية. كانت علاقتنا جميلة للغاية، لقد عشقته حقًّا. أخبرني منذ اليوم الأول أن ما سنفعله ما هو إلا تدريبٌ من أجل مُستقبلي، وأسْمَاهُ «تدريب الفنان». كنتُ في السادسة من عُمري آنذاك. علمني أن أسافر في القطار دون دفع ثمن التذكرة؛ لأنه كان يرى أن الفنان الجيد يجب عليه أن يعرفَ كيف يعيش بغير نقود. أخذني إلى أفقر قُرى بوينس آيرس لكي أقدّرَ الامتيازات التي أحظى بها. علمني كيف أسرقُ الساعات من معرض الأثريَّات، بينما يُشتت البائعَ بالأسئلة. لكنه إضافة إلى ذلك اصطحبني إلى المسرح والسينما والكرنفالات وإلى البارات حتى! كانت كل نُزهة مغامرةً جديدة. وعندما نعود كنا ندوّن معًا في الدفتر أكثر الأشياء التي أثارت إعجابنا على مدار اليوم. كان دفتر اليوميات الذي كتبَتْه «أربعُ أيادٍ» هو أوّل ما كتبتُه في حياتي.

• ثمّة حدث ما ترك أثرًا قويًّا في حياتك.. أعني عندما أضربتِ عن الكلام لبضعة أشهُر. نستنبط من خلال هذا الموقف مدى قوة الكلمة المنطوقة والمكتوبة أيضًا. ما الذي دفعك إلى الإضراب عن الكلام؟ وما الآثار التي خلّفتها هذه المدة؟

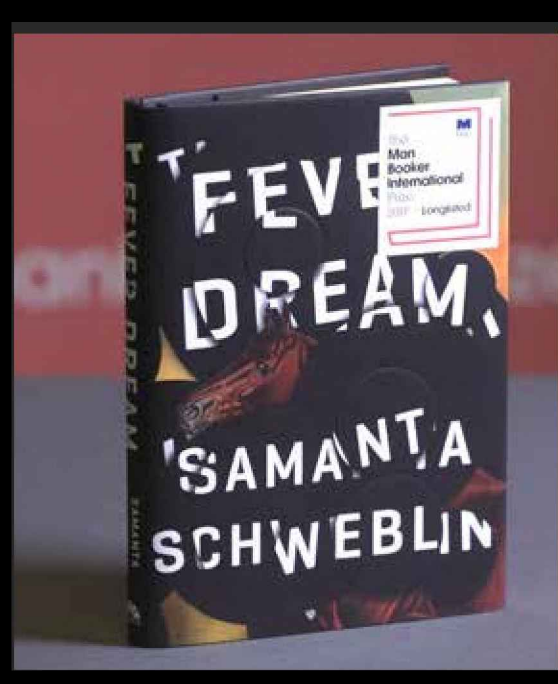
■ أضربتُ عن الكلام بسبب شجار مع صديقتي. كان أمرًا سخيفًا في الحقيقة؛ ولكنني في تلك اللحظة شعرت بظُلم صارخ، ولم أتمكن من جمع شتات نفسي؛ لذا جعلني غضبي وكبريائي عاجزة عن الكلام حرفيًّا. تسألني عن الآثار التي خلَّفَها هذا الصمت الطويل: حسنًا، رُبما جعلني متصلة إلى حد بعيد بعالمي الداخلي. لجأتُ إلى القراءة؛ لأن الإضراب عن الكلام ليس سهلًا كما يبدو. الجميع يريد أن يعرف ما بك، ما الذي يحدث لك، وهل أنت بخير أم لا! يريد أن يرسلك إلى محلل نفسي وأشياء من هذا القبيل. عندما كنت أفتح كتابًا وأشرع في القراءة كانت كل هذه الأسئلة والمضايقات تختفي. كنتُ أبدو فتاة عادية عندما أقرأ؛ شخصًا لا يتكلم لأنه مشغول بالقراءة. لا أحدَ كان يزعجني ولا كنت أزعج أحدًا. كانت القراءة لي كأنني أغطي نفسي ببطانية تجعلني غير مرئية، لقد غفرت لي تمامًا عدم اكتراثي بما يحيطني. وفي مقابل هذا، سلمني الأدبُ مفاتيحه وأعاد إليَّ الكلمات بطريقة ما.

صناعة الكتابة

• الكلمات التي ستغدو كل حياتك فيما بعد. بعد دراسة السينما، كانت هناك مرحلة مهمة في تكوينك الفنّي وهي الورش الأدبية. هل تعتقدين أنه من الممكن تعلُّم كتابة الأدب؟ وما أعظم استفادة تركتها لديك تلك الورش؟

■ بالطبع من الممكن تعلُّم الكتابة. يجب نزع هالة التقديس التي تحيط بفكرة أن الكاتب يولد عبقريًّا. يمكن





تعلُّم الكتابة كما هو الحال مع الرقص أو الموسيقا. لكن ما لا يُمكن تعلُّمه، في الأدب أو في أي من هذه المجالات، هو كيفية تكوين نظرة شخصية تجاه العالم. في الواقع أعتقد أن أي مدرسة أو أي معلِّم يورّط نفسه في هذا، فمن الممكن أن يكسر شيئًا لا ينبغي لمسُه أبدًا ويصعُب إصلاحه. يمكن للمُعلّم الجيد أن يفهم إلى أين أنت ذاهب، ويساعدك على تجاوز مصاعب الطريق. هذا هو جُلّ ما يستطيع فعله؛ لكنه يساوي كثيرًا في الوقت ذاته. اشتركت في العديد من الورش لكنني لم أجد سوى معلمة واحدة فقط؛ وهي عزيزتي ليليانا هيكر القاصة الأرجنتينية الرائعة.

• تحدثتِ عن بعض المكتبات التي تركت أثرًا قويًّا في حياتك. واحدة منها تلك التي تمتلكينها في منزلك، وتكثر فيها أعمال كُتّاب بُوم أميركا اللاتينية-Boom latinoamericano. هل تعتقدين أن الأثر العميق الذي تركه هؤلاء المبدعون يُثقِل الكُتّاب الجُدد؟ وهل تظنين أنه لا يزال من المتوقع أن يكون الكُتّاب خارج حدود أميركا اللاتينية مثلهم؟

■ لقد تخلَّص كُتّاب جيلي من ثقل ظاهرة البُوم؛ لكنها ما زالت وسمًا يستمرون -في الخارج، وبخاصة في أوربا- في إلصاقه بنا. دُعيت منذ أيام قليلة إلى مؤتمر في كولن للتحدث عن واحد من كُتّاب أميركا اللاتينية أقوم باختياره. فكّرت مِن فَوْري أنني «سأُدلي بِدَلْوي في هذه التحريفيَّة التاريخية العظيمة المتزايدة في مجالات فنية وفكرية كثيرة عن طريق عرض نصوص لإحدى فُضليات كاتبات أميركا اللاتينية: إيلينا جارو، أو سارة غالاردو، أو ماريا لويزا بومبال، أو أمبارو دافيلا، أو نورا لانج، أو سيلفينا أوكامبو...». لكن كان هناك شرط صغير: لا بد للنص أن يكون مترجمًا إلى الألمانية، ولم تُترجم أي واحدة من هؤلاء الكاتبات إلى الألمانية. يترجمون في السنوات الأخيرة لبعض الكُتّاب الشُّبّان مثل: لينا مرواني، وأليخاندرو زامبرا، وماريانا إنريكيز، وبيدرو مايرال؛ لكن لا توجد أي ترجمات في أغلب الظن للأجيال التي جاءت بعد البُوم. يعتقد الأوربيون أننا ما زلنا نكتب الواقعية السحرية لأنهم لم يقرؤوا شيئًا تقريبًا منذ ذلك الحين.

• كيف تسير كتابة القصص معكِ؟ كيف تبنين الشخصيات والحبكة؟ هل لديكِ خريطة طريق تتبعينها أم إنكِ تتركين نفسك تنجرفين مع التيار؟

> **يعتقد الأوربيون أننا ما زلنا نكتب الواقعية السحرية؛ لأنهم لم يقرؤوا شيئًا تقريبًا منذ ذلك الحين**

■ ليس لديَّ طرقٌ أو سلالم أو أي شيء يحدد لي مسارًا بعينه. لديَّ على جدار مكتبي نصّ لديفيد كلوز يقول: «عليك أن تتعلّم إلقاء القصص في سلة المهملات، وأن تستعين بالأثر الذي خلَّفته فقط». أثق في النسيان الطبيعي للأفكار، وأنه لا ينبغي أن تتبلوّر أي كلمة في النص بشكل كامل. إنني أربط نفسي بشيء واحد فقط، وهو أمر يصعُب عليَّ دائمًا تفسيره لأنه شعورٌ بديهي للغاية: عندما أشرع في بناء القصة -وقبل أن أدوّن أي ملحوظات من أي نوع أو أكتب مُسوَّدة- أتتبع لوقت طويل ذكرى أول ما دفعني وقال لي: «يجب عليكِ كتابة هذا». أحاول أن أفهم ذلك الشعور، وهنا تتركّز كل أفكاري. بالطبع ليس أي شعور؛ لكنه شعور مميّز وفريد من نوعه، وهو ما أتطلع إلى إيصاله إلى القارئ في نهاية المطاف. هذا جُلّ ما أستطيع تغييره؛ أما أي شيء آخر فَخَاضع للمراجعة حتى آخر لحظة.

الكاتبات وأسئلة الكتابة

• في كارتاخينا، في حديث لكِ مع خوان غابرييل باسكيث نُشر في مجلة WMagazine تناقشتما حول ظاهرة البُوم الجديدة التي تقودها كاتبات أميركا اللاتينية وعن الموضوعات التي يستكشفنها كالأمومة مثلًا. في رأيك ما دور الكاتبات في أدب القارة اللاتينية؟ هل تظنين أن هذه الظاهرة لا تزال موجودة؟ وترى هل هي ظاهرة أدبية أم مجرد موضة ابتدعتها دور النشر؟

■ قد تكون مُجرد موضة ابتدعتها دور النشر بالفعل؛ لكنها نتيجة لشيء أكبر من ذلك بكثير. منذ أشهر عدة سألوني إن كنتُ أُومِن أن الكتابة النسائية «وُجِدت لتبقى» أم إنها «مجرد موضة عابرة». وأنا أقول: إن الأدب الذي تكتبه النساء ليس مجرد موضة عابرة، بل إنه الأدب الذي يكتبه النصف الآخر من الإنسانية.



الأدب الروائي الصيني.. رؤية من الداخل

صالح حسن أبو عسر باحث يمني

«أعمال تمزج بين الهلوسة الواقعية والحكايات الشعبية والتاريخ والمعاصرة» بهذه العبارة لخصت لجنة نوبل للآداب رؤيتها لروايات غوان مويان، وهي تمنحه الجائزة الأدبية الكبرى في عام ٢٠١٢م عن روايته «الذرة الحمراء الرفيعة» التي ترصد كثيرًا من التفاصيل اليومية للمجتمع الزراعي الصيني في أثناء الاحتلال الياباني للصين. وبالاقتراب أكثر مما ينتجه حكّاؤو بلاد التنين، نجد أننا بصدد السياحة في عالمٍ لا نهائي الصور والابتكارات والموضوعات والاتجاهات، إلا أننا نمسك بعاملين مشتركين يومضان بداخل أغلبية الأعمال الروائية الصينية المعاصرة، هذان العاملان هما: الصدى الكلاسيكي ومأزق الحياة المعاصرة.

يتمثل العامل الأول في حضور الأعمال الكلاسيكية الكبيرة عبر الاستشهادات أو الإشارات أو حتى الاقتباسات التي تصل أحيانًا حد التناص في استخدام الألفاظ والشخصيات، وفي هذا العامل تحديدًا تحضر بقوة: التحف الأربع، وهذا المصطلح يشار به هنا إلى أهم الأعمال الكلاسيكية الصينية المتمثلة بأربعة أعمال هي: «رجال المستنقعات» للكاتب شي ناي آن التي ترصد الحياة في عهد أسرة سونغ، وتحكي سيرة ثلة من المتمردين عسكروا عند قمة جبل ليانغ، وتصعلكوا كالشعراء الصعاليك العرب تمامًا؛ إذ أسسوا جيشًا لمقاومة الظلم، ومساعدة المحتاجين.

والتحفة الثانية «الرحلة إلى الغرب» لـ«وو تشنغ آن»، وفيها يصف الكاتب رحلة حج دراماتيكية من الصين إلى الهند قام بها الكاهن آنغ برفقة طالبيه، القرد والخنزير، حتى إن هذه الرواية قد تُرجِمت إلى عناوين عديدة أشهرها «الملك القرد». وثالثًا تأتي رائعة «حلم الغرفة الحمراء» لـ«ساو تشين» التي تُعَدّ معزوفة متفردة؛ لكونها عملًا موسوعيًّا بالغ الوفرة في تتبعها لتفاصيل الحياة وفي كثرة شخصياتها أيضًا، وتناولها الفريد والعميق للمرأة من حيث عالم المشاعر الخاص بها، وتطلعاتها للحب والتقدير، وعلى الرغم من أن الكاتب رحل قبل إتمامه للرواية، فإنها تُعَدّ تراثًا روائيًّا عظيمًا.

التحفة الرابعة يعتبرها الصينيون المعادل الموضوعي الصيني لتراث شكسبير وهي «رومانسية الممالك الثلاث» التي كتبها لو تسونغ، وترصد بأسلوب حكائي مفرط التفاصيل نهاية حكم سلالة الهان الشهيرة، وتتناول بقالب درامي رومانسي حياة الأرستقراطيين والأتباع. أما ما يتعلق بالعامل الثاني المتمثل في مأزق الحياة المعاصرة، فيمكنك ملاحظة أن أغلب الأعمال الروائية هنا تحرص على إظهار شيء من المأزق الحقيقي الذي يعيشه الكائن الإنساني في حقبتنا الحالية (حقبة شرائح السيليكون) فتظهر بجلاء أو على استحياء إيحاءات أن الحياة المعاصرة تُخفِي خلف الصخب الظاهري واقعًا هشًّا إلى درجة مرعبة، وقد أثبت عام ٢٠٢٠م وما بعده صدق هذه النبوءة السردية؛ إذ رأينا كم أن كل هذا الصخب واهن بما يكفي ليتمكن فيروس صغير من اعتقال البشرية جمعاء.

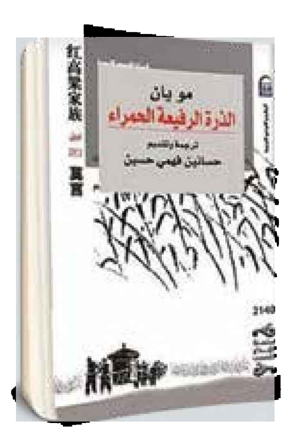


غوان مويان

تتميز الأعمال الروائية الصينية المعاصرة بعالمٍ لا نهائي من الصور والابتكارات والموضوعات والاتجاهات والصدى الكلاسيكي ومأزق الحياة المعاصرة

روايات الداخل والمنفى

وإذا أردنا تناول الرواية الصينية بمستوى أعمق قليلًا من المستوى العام، فإن ثمة تقسيمًا لا يمكننا تجاوزه، هذا التقسيم لم أجد له أي ذكر أو إشارة -على الأقل في المراجع التي لجأت إليها- إلا أنني أجازف بخلق هذا التقسيم الذي أستطيع إثباته إن لزم الأمر من خلال الروايات التي اطلعت عليها بطريقة منهجية، وعلى الرغم من محدودية هذه الروايات، فإن هذا التقسيم يكاد يكون ظاهرًا بما يكفي، ويتمثل هذا التقسيم في: روايات أنتجها كُتّاب المنفى، وهذا النوع من الأعمال تكاد تتلاشى أمامه كل الثوابت؛ إذ لا تابوهات، ولا أفواه مكممة، بل أعمالًا تضع القارئ أمام مخزون من الأسئلة التي تُحاكِم فيه العقل، وتضعه أمام أخيلة وحقائق أيضًا، لم يكن ليصل إليها لو لم يمر بتجربة قراءة مثل هذه الأعمال.



ويمكننا وضع أعمال غوان مويان ووانغ شياو يو، على رأس مبتكري هذا النوع من الأعمال، وإذا كنا قد عرفنا غوان من خلال جائزة نوبل، فإن وانغ شياو المتوفى -شابًّا- عام ٢٠١٧م لا يزال أكثر الكُتّاب الصينيين تأثيرًا في أوساط

الشباب والطلاب حتى اللحظة، وقد علّق أحد القراء الصينيين على منشور كُتب في أثناء رثاء وانغ، بعبارة جزلة تستحق تضمينها هنا؛ إذ كتب: «إنه خارق للعادة بالفعل! فقد مزج الواقعية بالفانتازيا، والحب بالثورة، والفكاهة بالنقد الساخر، والجنس بالعمل السياسي، والتاريخ بالمعاصرة».

وينظر الجيل الحالي إلى هذا القسم من الإنتاج الروائي بشيء من التقدير، ويرون في كُتّابه نماذج تستحق الاحترام، فيكتب أحدهم تقديمًا لرواية يُضمِّنه هذا النص: «إن هذا النوع من الكُتّاب يشبهنا نحن العامة، لكننا لا نشبههم، يشبهوننا لأنهم صعاليك مثلنا، ولا نشبههم لأننا لا نستطيع فلسفة الحياة عبر أعمال عظيمة كما يفعلون».

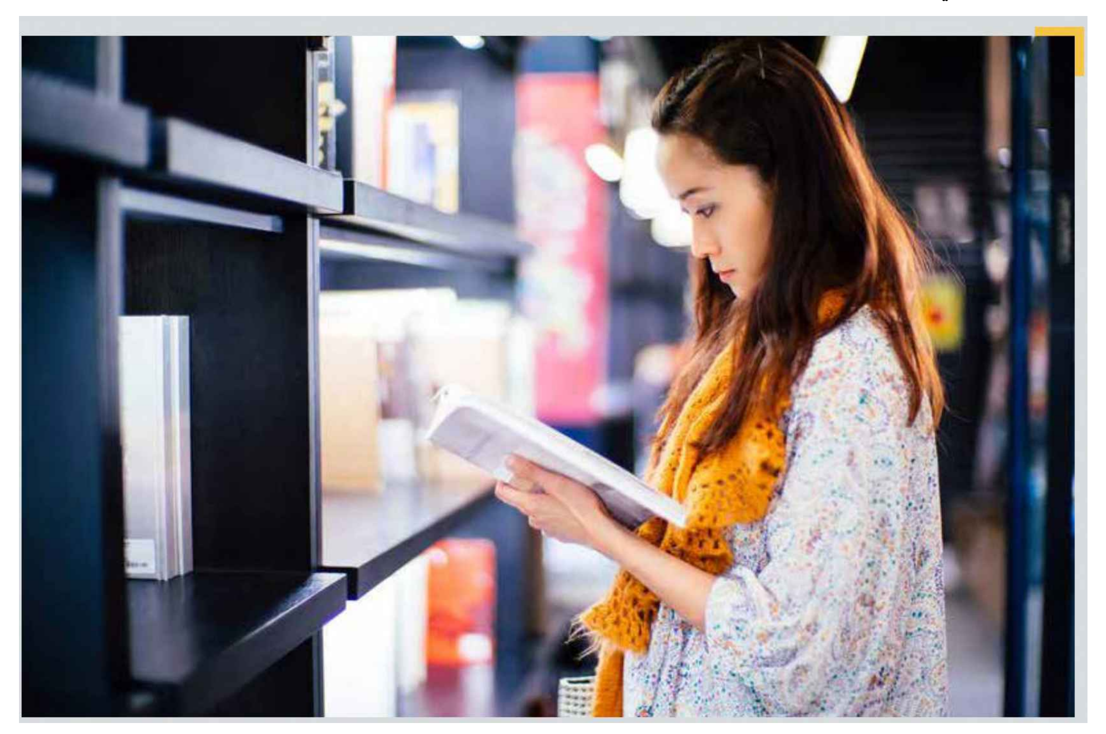
والقسم الآخر يتمثل في: روايات أنتجها كُتّاب الداخل، وفي هذا النوع من الأعمال تصل العناية باللفظ والأسلوب حدًّا مرتفعًا، ليجد فيها القارئ تعويضًا ولو نسبيًّا عن انخفاض سقف الحرية المتاح لكتابها، فتجد الكاتب هنا يبني الرواية بدقة نسّاج، وبأصابع عازف، ويطارد التفاصيل ويلجأ إلى الاستعارات والكنايات مفتوحة التأويل، حتى يهرب عبر أحد هذه المخارج إذا ما اضطر إلى ذلك.

وفي القِسمين يمكنك ملاحظة متلازمة (القص والقنص) التي تعدّ عبارة نقدية مستهلكة هنا، لكنها تلخِّص السرد القصصي اللذيذ حد شعورك بنشوة حبكاته ودقة تفاصيله، واقتناصه للحظة المناسبة تمامًا للتصريح أو التلميح أو الإسهاب أو الانعطاف.

أساليب ثورية

وكأحد أهم الأساليب الثورية، تعمل الرواية على كنس كثير من المفاهيم التي يثور عليها الكاتب، لنقرأ هذا المقطع الذي ضمنه يانغ رونغ ضمن رائعته «رمز الذئب» التي تعد عملًا ينتقد بحدة وذكاء ما أقدمت عليه السلطات الصينية منذ الثورة الثقافية حتى اللحظة، ففي هذا النص يمكننا ملاحظة عدد التساؤلات التي يطرحها يانغ على لسان الحكيم العجوز بلغي: «صمت بلغي لوهلة لكنه لم يعد قادرًا على أن يسيطر على غضبه، ينبغي لك ألا تفعل ذلك حتى إن صدر لك الأمر من الفيلق». يرتفع

> **يمكن تقسيم الروايات الصينية إلى قسمين: روايات أنتجها كُتّاب المنفى وتتسم بكسرها للتابوهات، وروايات أنتجها كُتّاب الداخل وتتسم بالعناية بالاستعارات هروبًا من الرقابة**



صوته أكثر ليتساءل: «ما الذي سيستخدمه الرعاة لصنع المواد الجلدية إذا قتلتم جميع حيوانات المرموط؟ من الذي سيكون مسؤولًا إذا انقطع سير عنان حصان شخص ما؛ مما يؤدي إلى فزع الحصان وجرح راكبه؟ أنتم تخربون عملية الإنتاج ولا تصلحونها كما تدّعون».

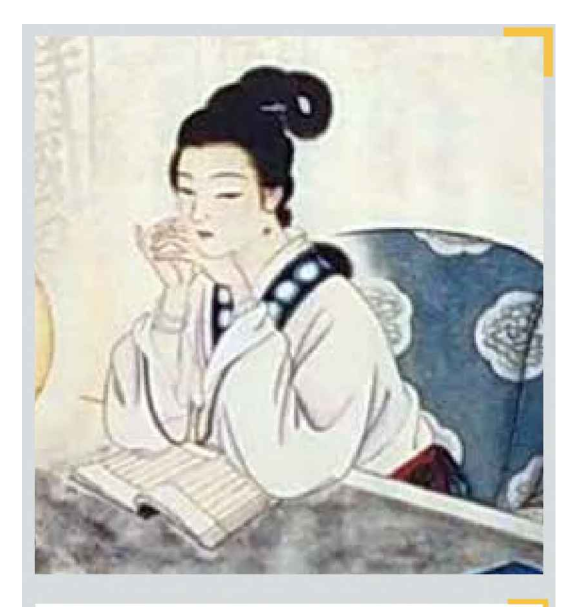
هكذا يختبئ الكاتب خلف شخصياته، لينتقد وضعًا قائمًا، ويعلن عن رأي مخالف لما تراه السلطة.

وهنا يمكننا قراءة مقطع من رواية «حب الجبل العاري» للكاتبة وانغ آن لي على لسان إحدى شخصيات الرواية (فتاة تبيع الفواكه المجففة): «ما بهم الأباطرة أيضًا؟ أليسوا بشرًا مثلنا؟ ما الفرق بيننا وبينهم؟ سيموتون كما نموت، الإمبراطور يمرض كما نمرض نحن أيضًا، الإمبراطور يضعف أمام المرأة كما يفعل الفقير وأكثر، ألم تتلاعب محظية بسيطة بإمبراطور أسرة تانغ حتى كاد يفقد دولته؟ جميعنا متشابهون، وأكثر من ذلك يمكنني أن أفشي لكم سرًّا: إنني أحتقر الأرستقراطيين بالوراثة؛ لأنني أشعر أنهم مجرد أشخاص عاديين عديمي المسؤولية، تمامًا مثل الديك الذي تعلّم الصياح للتوّ فيما ريش ذيله لم يكتمل بعد. أنظرُ باحترام وحب لأولئك الرجال الكبار الذين عاشوا عمرًا، وعلى وجوههم التجاعيد؛ لأنهم قد مروا بكثير من المتاعب، وتحملوا المعاناة، هذا هو الشيء الذي يشبه الرجال، إني أراهم في زيّ أنيقٍ جدًّا».

في هذا المقطع من كلام فتاة الرواية، يمكننا ملاحظة عدد الرسائل التي أرادت الروائية أن توصلها للقارئ ومن ورائه المجتمع. وعلى ذكر الكاتبة وانغ آن فإن الرواية الصينية غنية بكثير من الحبر الوردي، أي أن هناك كثيرًا من الروائيات اللاتي أضاءت أسماؤهن فضاء السرد الصيني، على عكس الشعر الصيني الذي يتسم بالهيمنة الذكورية، وهذا يعود في الأساس إلى مبدأ أن الشعر الصيني قائم على الإيجاز فيما الرواية مغرمة بالتفاصيل، وهذا مجال يمكن للمرأة التفوق فيه.

عزلة روائية

حتى مع كونه من أكثر الآداب الإنسانية ثراءً وعمقًا إلا أن الأدب الروائي الصيني يعاني عزلة جعلت منه أدبًا محليًّا أكثر منه عالميًّا، وعلى الرغم من وصول عدد من الروايات إلى العالمية، فإن نسبة ما يُترجَم لا يتعدى ٣٪ مما



الرواية الصينية غنية بكثير من الروائيات اللاتي أضاءت أسماؤهن فضاء السرد الصيني خلافًا للشعر الذي يتسم بالهيمنة الذكورية

يستحق الترجمة، هكذا يقول البروفيسور دين تشغو لاو الأستاذ المساعد في معهد الدراسات الأجنبية في قويتشو، وبالنظر إلى الأسباب التي أدّت إلى هذا العقم في الترجمة فإننا نلحظ سببين:

السبب الأول صعوبة اللغة الصينية، فاللغة الصينية بطبعها لغة رسومية في كتابتها وشاعرية جدًّا في معانيها، ويزداد الأمر تعقيدًا كلما اتجهنا نحو اللغة الأدبية التي عادة ما تكون مشحونة بالرموز ومسكونة بالإشارات والأمثال القادمة من الأساطير العتيقة؛ وهو ما يلزم المترجم أن يكون على قدر عالٍ من الإحاطة الثقافية لبلاد التنين، وعلى اطلاع جيد على التاريخ والجغرافيا الصينية، إضافة إلى ضرورة إتقانه لغة الماندرين العالية.

أما السبب الثاني -وإن كان أقل تأثيرًا من السبب الأول- فيتمثل في اتساع الحيّز الثقافي الداخلي الناشئ من الكثافة السكانية والامتداد الجغرافي والتنوع الداخلي للرقعة الصينية؛ إذ يتشكل بناءً على كل هذه المعطيات مسرحٌ ثقافي واسع وكافٍ لأي كاتب ولأي عمل، وهو ما يجعل الكاتب أو الناشر في غنًى عن البحث عن مساحات أكثر اتساعًا.

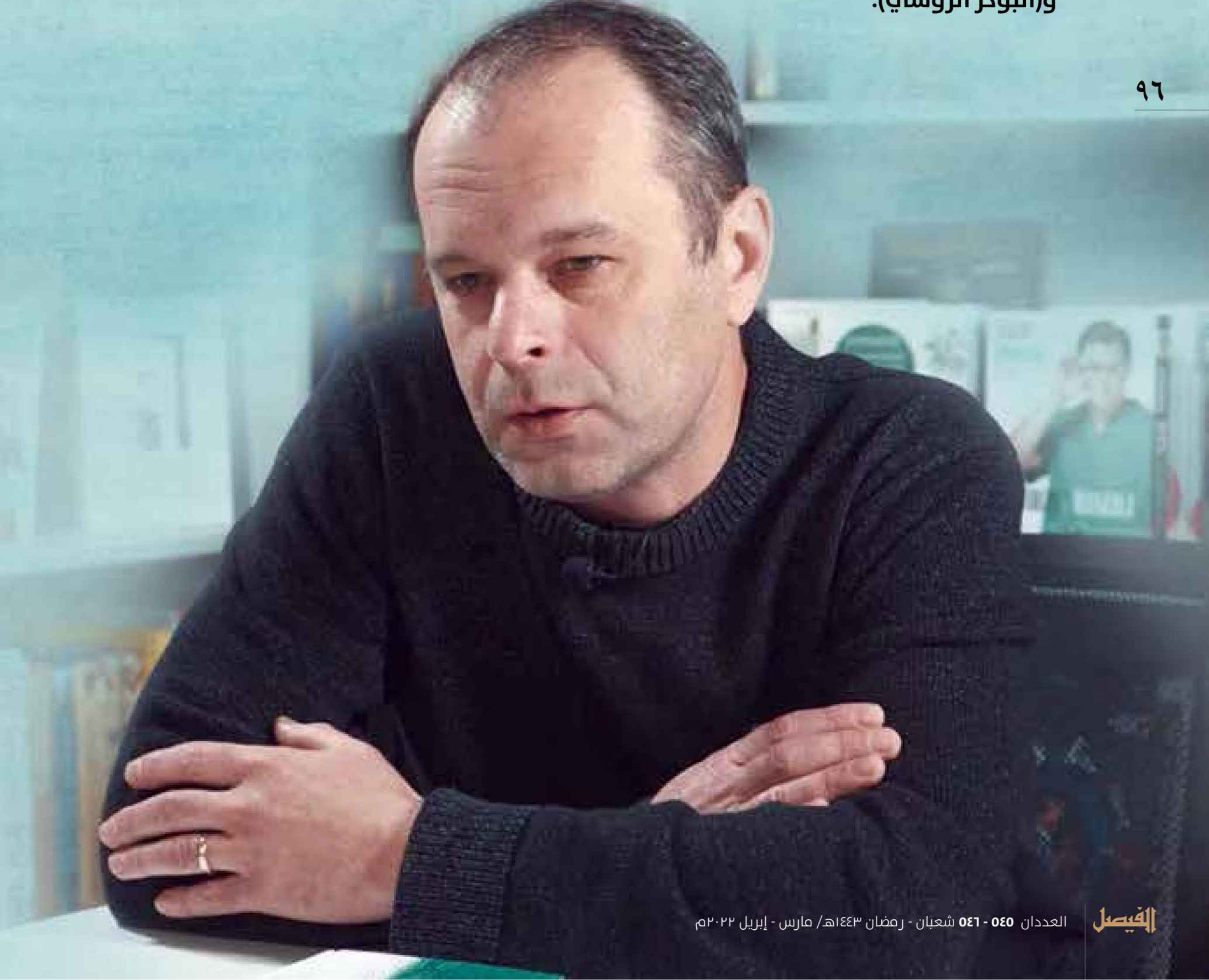
اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



رومان سينجين: هل هو خليفة الكاتب فالنتين راسبوتين؟

حسين علي خضير كاتب ومترجم عراقي

رومان سينجين (١٩٧١م)، هو كاتب وناقد موهوب جدًا، ويختار موضوعاته من الواقع الروسي، ولمساهمات هذا الكاتب المعاصر دور بارز في تطور الأدب الروسي الحديث، ولا تزال أعماله تشغل النقاد والكتاب الروس المعاصرين حتى اليوم. أول ظهور لهذا الكاتب في الساحة الأدبية كان في المدة ما بين ١٩٩٥– ١٩٩٦م. ونشر أول أعماله في المجلة المعروفة «ناش سيفرمينك». ثم نشر العديد من أعماله في المجلات الرصينة «زناميا»، و«أكتوبر»، و«العالم الجديد» و«أورال»، وغيرها من المجلات الرصينة في روسيا. وبعد عام ٢٠٠١م صدرت له روايات عديدة، منها: رواية «ماذا تريدون»، و«منطقة الفيضان» و«مطر في باريس»، وحصل سينجين على العديد من الجوائز، من أبرزها جائزة (الكتاب الكبير)، وجائزة (ياسنايا بوليانا)، و(البوكر الروسي).



ينظر سينجين إلى الأدب الروسي بطريقة تختلف عن الكتاب المعاصرين. ذات يوم سألته: ماذا يعني لكم الأدب الروسي؟ فأتت إجابته لتدل على قمة التواضع والحنكة والخبرة في هذه الحياة، قال لي: «لا أستطيع إعطاء إجابة قصيرة. ولكن في رأيي الأدب هو الحياة. وأنا أحاول الاقتراب من الأدب الروسي بمحاولاتي النثرية».

توثيق الواقع روائيًّا

أسلوب هذا الكاتب فريد من نوعه، فهو صادق مع نفسه، حسب قول أحد النقاد، فيما يطرح من موضوعات، وأبطاله الإيجابيون يعكسون الواقع المرير، أما أبطاله السيئون فلا يتمتعون بفرصة أخرى في الحياة، وهذا الأسلوب شائع/ سائد في أعماله. تقول عنه الكاتبة المعاصرة إيرينا بوغاتيريوفا: «كُتُب سينجين تثير غريزة الحفاظ على الذات»، أما الناقدة إيليا بوغوريلينا فتقول: «لا يزال سينجين يعمل بطريقة التوثيق، لتعزيز واقعية النص...». ويصف الناقد الشاب ستانيسلاف سيكريتوف أحد أعماله قائلًا: «سينجين يهتم بالتفاصيل بشكل لا يصدق. إن وصفه للعادات والمشاعر وأفكار القرويين، والاستعداد لتدمير القرية، يسبب مرارة حقيقية». والناقد هنا يتحدث عن رواية «منطقة الفيضان» التي تشبه فكرتها إلى حد كبير قصة فالنتين راسبوتين «توديع ماتيورا».

يقول رومان سينجين عن روايته «منطقة الفيضان»: «ليست كتابًا وثائقيًّا بالمعنى الكامل للكلمة، إنه مكتوب من مادة وثائقية، والشخصيات لها نماذج أصلية، وكثير من الأشياء ليست من أمهات أفكاري، وقُدّمت: الحوارات، وتفاصيل الموضوعات، وصغائر الأمور في الحياة. أعتقد أن مثل هذا النثر هو ما يجب أن يطلبه القارئ في المقام الأول. وهذا رأيي الشخصي».

مقارنة مجحفة

ما قاله سينجين يثبت صحة كلام النقاد الروس، فبعضهم يعدُّه خليفة الكاتب الراحل فالنتين راسبوتين (١٩٣٧- ٢٠١٥م)، أما أنا فأرى أن مقارنة هذا الكاتب بغيره لا تجعله متفردًا في لونه الأدبي، إن صح التعبير، وتجرده من مهارته الفكرية؛ لذلك أجد من الإجحاف وضعه في


فالنتين راسبوتين

رومان سينجين: وُلدتُ ونشأت في الأماكن نفسها التي عاش فيها وكتب عنها راسبوتين وهذا يفسر سبب تشابه موضوعات كُتبنا

خانة المقارنة ليس انتقاصًا من الكاتب الكبير فالنتين راسبوتين، بل لأن هذه المقارنة تقتل عبقرية وتفرد رومان سينجين، الذي يسعى جاهدًا إلى تقديم الصورة الحقيقية للواقع الروسي.

لرومان سينجين رأيه في هذا الموضوع، فقد وجهت له سؤالًا وقلت له: بعض النقاد يعدُّونك خليفة للكاتب فالنتين راسبوتين؟ فماذا تقول؟ أجابني: «لا أعدُّ نفسي خليفة للكاتب فالنتين راسبوتين. لكنني وُلدت ونشأت تقريبًا في الأماكن نفسها التي عاش فيها وكتب عنها راسبوتين. لذلك، فإن بعض موضوعات كتبي قريبة من كتبه. ولكنهم يرون أيضًا في بعض كتبي تأثير لويس سيلين، وليمونوف، وتريفونوف، وهناك كثير منهم. لكن هذا الأمر يرضيني».



وحين سألته: ماذا تقصد بـ«هذا الأمر يرضيني»؟ أجابني قائلًا: «أعني أنه يناسبني عندما تُقارن كتبي بكتب لكُتاب مختلفين مثل راسبوتين وليمونوف وتريفونوف». وتكشف إجابة رومان سينجين، أنه لا يعدّ نفسه خليفة لأي كاتب، وفي الوقت نفسه هو راضٍ عن اقتران أعماله مع أعمال كُتاب كبار مثل راسبوتين وليمونوف وتريفونوف.



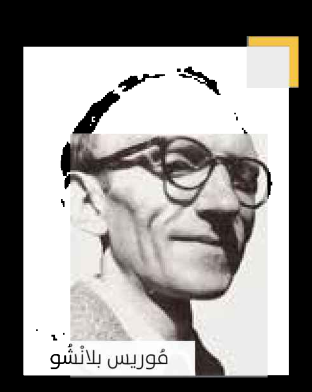
ميشال فوكو كما أتخيّلُهُ

مُوريس بلانْشُو ترجمة وتقديم: أشرف القرقني شاعر ومترجم تونسيّ

كنتُ قبل سنوات عديدة، أوّلَ ما اصطدمتُ بعنوان هذا الكتاب «فوكو، كما أتخيّلُه»[1]، أشبهَ بمن تلقّى وخزةً مُستفِزّ، ليس يملكُ إزاءَها سوى أن يردّ بمثلها؛ وهل يملكُ المرءُ إلا أن يتخيل الآخرين؟ فإذا كان النفاذُ إلى هؤلاء الآخرين قد حدثَ حصْرًا في اللغة والنصوص (كما هو حال بلانشو وفوكو هنا)، فإنه لا مجال لغير الحديث عن سردية مُتخيَّلة، إنما هي بَيْذاتيّةٌ Intersubjectivité نقيمُ فيها مع من ننظرُ فيهم ونتأولهم.

ما منزلة هذه الكلمات من كتاب موريس بلانشو هذا؟ إنه سؤال حرٌّ مفتوح لقراءة كل ذات على حدة. بقي أن نستدرك قُدُمًا إلى الوراء، سائلين بلسان قارئ مُفترَض: مَنْ موريس بلانشو؟ ومَنْ فوكو بلانْشُو أو فوكو مُوريس، أي هذه الذات التي تتشكّل في لقاء قارئ بمؤلف أو مُتأوِّلٍ بأثَر، فتصير كلتاهما معًا؟ وأيّ أفق يفتحه هذا اللقاء يا ترى؟ تلك قصة أصلها مُتجذر في هذه الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب التي نعرضُها هنا وامتدادُها كائنٌ في قراءاتٍ مُقبِلة هي بمنزلة الوعد الممكن دومًا.

تُعرّفُ صفحاتُ المواقع والمجلات السيد موريس بلانشو بصفته روائيًّا، ناقدًا أدبيًّا وفيلسوفًا. ولكن، في نُدرة «المعطيات» التي يعرضها هو نفسُه عن حياته وسيرته، حاولتُ التفتيش في مقدمات كتبه وخواتيمها. فوجدتُ خواءً أكبر من ذاك الذي انطلقتُ منه. وفي المناسبات القليلة التي عثرتُ فيها على ما يُشير إليه بالاسم، كانت هذه الكلمات القليلة كنزي اليتيم: «موريس بلانشو، روائي وناقد ١٩٠٧م. حياته منذورةٌ كليًّا للأدب والصمت الذي يخصّه» (مفتتح كتاب «الكتاب المُقبِل»، غاليمار، ١٩٥٩م)؛ «موريس بلانشو (١٩٠٧-


مُوريس بلانْشُو

٢٠٠٣م)، كان روائيًّا وناقدًا. كانت حياتُه منذورة للأدب والصمت الذي يخصّه» (مفتتح كتاب «الفضاء الأدبيّ»، غاليمار، طبعة ٢٠٠٧م).

أليس يُسمع في ظلال هذه الجملة صوتُ كاتب طالما اتهم به بلانشو؟ أقصدُ كافكا وعبارته التي نظر فيها موريس كتابةً لأكثر من مرّة: «لستُ سوى أدبٍ. ولا أستطيعُ -كما لا أريدُ- أن أكون أيّ شيء آخر». ماذا يُضيف إليه إذن؟ لا شيء سوى بقعة صمتٍ هائلة ظلّت تكبرُ دومًا مع الأدب الذي يُنتِجه لتشكّل بياضًا بيوغرافيًّا عظيمًا، إنما هو في بعض نفسه إصبعٌ أخرى تشير إلى الذوات العديدة التي أبدعها من نفسه، وشتّتها في صفحاتِ كتبه وأقنعةِ أولئك الذين قرأ/ كتب في أدبهم وفلسفاتهم.

مِنْ هذا الصمت الذي يخصه وفي غيابِ أي لقاء جسدي تقريبًا، ينظُر بلانشو في كتابات فوكو -أيًّا كان تصنيفُها الممكنُ- ويُشير فيها إلى ما يستدعي التوقف عنده بصفته أفقَ نقدٍ لهذه الكتابات وتنسيبٍ لسلطتها التي هيمنت على المحتفلين بفلسفة فوكو، من دون أن يتجذر في احتفال آرائهم بعض تريُّث وتدبُّر هو عدة السائر في ظلال الأفكار ووَعْرِها ومشقاتها. لقد صدر هذا الكتاب سنة ١٩٨٦م، أي تاليًا لوفاة فوكو بأربع سنواتٍ. ولعله على الرغم من الإحراجات التي قد يضيفُها إلى سجل الفيلسوف الخلافي يكون «مُعيدًا له (...) قدرتَه على الجذب، ومُنبّهًا إلى الفراغ الذي كان من المفترض أن يحتله».

المترجم

لم يكن

بضعُ كلماتٍ شخصية

لقد ظللتُ تحديدًا، وعلى امتدادِ السنوات، دون صلاتٍ شخصية تربطُني بميشال فوكو. لم ألتقِ به قط، سوى مرة واحدة في ساحة السوربون، خلال أحداث مايو ٦٨، في شهر يونيو ربما أو يوليو (ولكن قيل لي: إنه لم يكن هناك)، حيث وجّهتُ له بعض الكلمات. وقد كان هو نفسه يجهل هوية مُحدِّثه (مهما يكن ما يقولُه القادحون في أحداث مايو، فقد كان ذلك زمنًا جميلًا، يستطيع فيه كل شخص أن يبادر الآخر بالكلام حتى ولو مجهولًا، على نحو غير شخصي، وبصفته إنسانًا من بين البشر، مُرحّبًا به دون أيّ مُبرّرٍ سوى كونِه إنسانًا آخر).

صحيحٌ أنّني ظللتُ أهتفُ مرارًا، خلال هذه الأحداث الاستثنائية: «ولكن، لماذا يغيبُ فوكو؟»، مُعيدًا له، على ذلك النحو، قدرتَه على الجذب، ومُنبّهًا إلى الفراغ الذي كان من المفترض أن يحتله. وكانت الإجابة التي أتلقاها بعضُ ملحوظاتٍ غير مقنعة: «إنه متحفّظٌ بعض الشيء»، أو «إنه خارجَ البلاد». ولكن العديد من الأجانب على وجه الخصوص، بما في ذلك اليابانيون البعيدون، كانوا حاضرين هناك. إنه، على هذا النحو ربما، قد افتقد أحدُنا الآخر.

ومع ذلك، فقد سُلِّمتُ كتابَهُ الأول الذي حقّق له الشهرة، عندما لم يكن ذاك النصُّ سوى مخطوطٍ يكادُ يفتقر إلى اسم مؤلف. لقد كان في حوزة روجيه كايْوَا.



وهو من ظل يقترحه على كثيرين من جماعتنا. وأذكر هنا بدور كايْوَا هذا؛ لأنه فيما يبدو لي قد ظل مُتجاهَلًا. لم يكن كايْوَا نفسُه مُزكّى، على نحو دائم، من جانب المختصين الرسميين. فقد أفرط في الاهتمام بكثير من الأشياء. وبوصفه محافظًا، مُبتكِرًا، ودائم الإفراد إلى حدٍّ ما، لم يتوصل إلى الدخول في مجتمع أولئكَ المالكين لمعرفة مُعترَف بها.

وفي نهايةِ المطاف، صاغَ لنفسه أسلوبًا فصيحًا جدًّا، إلى حد المغالاة أحيانًا، ودرجة الاعتقاد بكونه منذُورًا للحراسة -حراسة شرسة- لمواضعات اللسان الفرنسي. وقد جعلهُ أسلوبُ فوكو ببهائه ودقته -وهما ميزتان متناقضتان فيما يبدو- في حالة ارتباكٍ. لم يكن مُتيقنًا ما إذا لم يكن الأسلوب الباروكي العظيمُ يدمر المعرفة المفرَدة التي تُحرجهُ مستوياتُها المتعددة، الفلسفية والاجتماعية والتاريخية، وتثير حماسته في الآن ذاته. ربما كان يرى في فوكو أناهُ الأخرى التي قد تسرق منه ميراثه. لا أحد يحب أن يتعرف إلى نفسه، غريبًا، في مرآةٍ، حيثُ لا يتبينُ صِنْوهُ، وإنما ذاك الذي كان ليرغبُ في أن يكونهُ.

لقد عيّنَ كتابُ فوكو الأولُ إذن (ولنسلّم بكونه الكتابَ الأول) علاقاتٍ مع الأدب، وجبَ فيما بعدُ إصلاحُها. وقد شكّلت كلمة «جنون» مصدرًا لأكثر من لَبْسٍ. لم يكنْ فوكو يعالجُ الجنون، إلا على نحو غير مباشر. بل عالج بالأحرى سلطة الإقصاء هذه التي أُحِلّت، لحسن الحظ أو سوئه، محل تنفيذٍ بواسطة مجرد مرسوم إداري، وهو الأمرُ الذي يمثل قرارًا يدفعُ، من خلال تقسيمه المجتمعَ لا إلى أخيار وأشرار، وإنما إلى عقلانيين ولا عقلانيين -إلى التعرف إلى شوائب العقل والعلاقات المُلتبسة التي كانت السلطةُ -وهي في هذه الحالة سلطةٌ سياديةٌ- تعتزمُ إقامتها مع ما هو الأكثرُ قسمةً، مع الإيهام في الآن نفسه بأنه لن يكون من اليسير عليها أن تحكُمَ دون تشريك. إن المهم في الحقيقة هو التشريكُ. المهم، هو الإقصاء، وليس ما نُقصِيه أو نتشاركُه. وفي نهاية المطاف، كم هو غريبٌ أن يقلب التاريخَ مرسومٌ بسيطٌ، بدل أن تفعل ذلك المعاركُ العظيمةُ أو النزاعاتُ المَلَكية الكبرى.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا التشريكَ الذي لا يكونُ بأي حال من الأحوال عملًا شريرًا، مُوجَّهًا لمعاقبة أشخاص خطيرين؛ لأنهم غير اجتماعيين على نحو قطعي (عاطلون، فقراء، فاسقُون، أدْناسٌ، غُلاةٌ، وأخيرًا

ذوو الرؤوس الخاوية أو المجانين) يجب عليه، بواسطة غموضٍ رهيبٍ، أن يضعهم في الحسبان، من خلال توفير الرعاية الصحية لهم والطعام. أن تمنع المرضى من أن يموتوا في الشوارع، والفقراءَ من أن يُصبحوا مجرمين في صراعهم من أجل البقاء، والأدناس من تشويه الثُّقاة عبر تقديم عروضٍ للآدابِ الفاسدة وفتح شهيتهم لها، هذا ما ليس جديرًا بالكراهية وما يسِمُ تطورًا، أي نقطةَ انطلاق تحوّلٍ يرى فيه المعلمون الجيدون امتيازًا.

على هذا النحو، عالج فوكو منذُ كتابه الأول إشكالاتٍ طالما كانت تنتمي إلى الفلسفة (العقل، اللاعقل). ولكنه يعالجها من خلال التاريخ وعلم الاجتماع، مُشدِّدًا في التاريخ على نوع من الانقطاع (حدثٌ صغير يغير كثيرًا)، من دون أن يجعل من هذا الانقطاع قطيعةً (يسبقُ المجذومون المجانين. وإنه في المحلات -محلات مادية وروحية في الآن ذاته- المتروكة فارغة من جانب المجذومين المُختَفين، قد تشكّلت ملاجئُ مُفرَدين آخرين. وعلى النحو ذاته، تستمرُّ ضرورة الإقصاء في أشكال مفاجئة، سوف تُظهِرُها حينًا وتحجبُها حينًا آخر).

رجل في خطر

ينبغي أن نتساءل لماذا حافظت كلمةُ «جنون»، حتى لدى فوكو، على قوة استفهام كبيرة. في مناسبتيْنِ على الأقل، عابَ فوكو على نفسه استسلامَهُ لسِحر فكرة أن هناك عمقًا للجنون، وأن الجنون بإمكانه أن يبني تجربةً أساسية تقعُ خارج التاريخ، كان الشعراءُ (الفنانون) -ويمكنهم أن يظلوا- بالنسبة إليها بمنزلة الشهود، الضحايا والأبطال. إذا كان ذلك خطأً، فقد أفادهُ، بقدر ما استوْعَب بواسطته (وبواسطة نيتشه) ذوقَه الفقير إزاء مفهوم العمق. كما أنه قد لاحق، على النحو ذاته، في الخطابات المعانيَ المخفية والأسرار الساحرة، أي بعبارة أخرى أعماق المعنى المزدوجة والثلاثية التي لا يُبلَغُ مداها حقيقةً إلا من خلال إقصاء المعنى نفسِه، وكذا لاحقَ في الكلماتِ المدلولَ وُصولًا إلى الدالّ.

سأقول عند هذا الموضع: إن فوكو الذي أعلنَ نفسهُ، ذات يوم، من باب التحدي «متفائلًا سعيدًا» كان رجلًا في خطر. وقد كان يملكُ، من دون التباهي بذلك، حسًّا مرهفًا بالمخاطر التي نكون مُعرَّضين لها، طارِحًا الأسئلة حتى يتمكّن من معرفة تلك الأكثر تهديدًا منها وغيرَها



مما يمكنُ إرجاؤه. من هنا تتأتّى عنده أهمية متصوّر الإستراتيجيا. ومن هنا، توصّل إلى التلاعب بفكرة أنه كان بإمكانه، لو كان الحظُّ قد قرّر ذلك، أن يصير شخصيةً رسمية (مستشارًا سياسيًّا)، وكاتبًا كذلك -وهو مصطلحٌ طالما رفضه بشيء من الشدة والصراحة- أو فيلسوفًا أو عاملًا من دون توصيف؛ إذن لا أعرفُ ماذا أو لا أعرفُ من.

على أيّة حال، رجلًا بصدد السير، مُنعزلًا، سرّيًّا، وبسبب من ذلك، يرتابُ في حظوات الجوّانيّة، يرفضُ فخاخ الذاتية، باحثًا أين يكونُ خطابُ سطحٍ مُمكنًا وكيف ذلك، مُمَرئِيًا، ولكن من دون سراب، ليس غريبًا، مثلما حسبْناهُ، باحثًا عن الحقيقة، ولكن مُتيحًا النظر (على نحو متأخر) في مخاطر هذا البحث، وكذلك العلاقاتِ الغامضة التي تَصِلهُ بمختلِف عُدَدِ السُّلطة.

وداعُ البنيويّة

هناك كتابان على الأقل، أحدهُما يبدو نخبويًّا والآخر عبقريًّا، بسيطًا ومُبهجًا، وكلاهُما ذو مظهر برمجي، يبدُوان كأنهما يفتحان المقبِل على معرفة جديدة، فيما هما في الواقع شبيهان بعهديْنِ تتسجلُ فيهما وعودٌ لن تتحقّق مُطلقًا، لا بسبب الإهمال أو غياب الاقتدار، وإنما لأنه لا وجود ربما لأي إنجازٍ آخر سوى وعدهما نفسِه، وأنه من خلال صياغتهما يبلغُ فوكو أقصى الغاية التي تتعلق بهما. إنه على هذا النحو عامةً يُصفّي حساباته، ثم يلتفتُ نحو آفاق أخرى، من دون أن يخون مع ذلك اقتضاءاته، ولكن مقنّعًا إياها بازدراء ظاهري. إن فوكو الذي يكتبُ بغزارة هو كائنٌ صامتٌ، إضافة إلى كونه شرسًا في الحفاظ على الصمت عندما يطلبُ منه السائلون اللطفاءُ أو الغِلاظُ أن يشرح نفسه (هناك مع ذلك بعضُ استثناءات).



هَوَسٌ بطعم الجنون
عندما يسمع سوسير أصواتًا

ماريبيل بينالفير فيسيا
كاتبة إسبانية

ترجمة وتقديم: **نبيل موميد**
مترجم مغربي

كان أبو اللسانيات يخفي سر هوسه بالجناسات التصحيفية المتوارية في أعماق النصوص، وقد أتاح له هذا الهوس غير المعلن أن «يَجْرُد كل الكلمات الممكنة في أي نص». وكان لـ«دروس في اللسانيات العامة» دور أساس في جعل «سوسير» أبا اللسانيات ورائدها. غير أنه بالموازاة مع أبحاثه التي توصف بأنها «عقلانية»، كان ينجز أخرى في الخفاء توصف بـ«اللاعقلانية»، انكبّ فيها على دراسة الجناسات التصحيفية التي لم تكن تُذْكر علنًا آنذاك إلا لمامًا؛ بالنظر إلى نتائجها المخيبة للآمال.

وتكمن علة هذيان «سوسير» في النصوص الشعرية التي لم يكن يكتبها، بل يعيد كتابتها، أن هذا اللساني كان يهتم أيضًا بآداب الماضي، وبالأساطير، وبالأمراض [اللغوية] (الحُبسة ولغات الهلوسة). ويُبين حبه المرضي للكلام أن اللسانيات والأدب إنما يتحدثان اللغة نفسها، تلك اللغة التي تجسر الهوة بين الأدب والجنون: بين لغة الحميمي والمؤثر (كريستيفا)، واللاوعي (فرويد)، والـ«اللغة» (لاكان)، و«الحب في اللغة» (ج. ك. ميلنر)، أو حب «الأثر» (دريدا). وكما جعل الحلمُ «فرويد» يحلم، فكذلك دفعت العلامة «سوسير» إلى الإبداع الجارف من خلال الجناس التصحيفي،



الذي يبرز أن اللسانيات تُبعد [من دائرة اهتمامها] على الدوام ذاك الذي تشبه؛ وأقصد بذلك الأدب.

فالأدب -حسب «باتاي»- «قوة أساسية ومزعجة، بل هي حضور نواجهه مشمولين بالخوف والاضطراب، وبإمكانها أن تكشف لنا حقيقة الحياة، ومبالغات احتمالاتها». ومن أجل كشف هذه المبالغات، تكون تجربة الجنون ضرورية أحيانًا؛ لأنها تجبر الكاتب على الخروج من عباءة الإنسان؛ وهذا ما حصل مع «سوسير» وسره «المُحرِج» على حد تعبير «توماس أرون»: إن هوسه بالجناسات التصحيفية جعلت الشاعر ينبثق من عالِم اللسانيات.

المنهجية بوصفها جنونًا

في سنة ١٩٦٤م، كان «جون ستاروبنسكي» هو أول مَن تحدث عن هذه القضية علنًا، ابتداءً بمقاله جناسات «فرديناند دي سوسير» التصحيفية، وبعد ذلك في كتابه «كلمات تحت كلمات جناسات فرديناند دي سوسير التصحيفية» (١٩٧١م). أنجز «سوسير» بحوثه حول الجناسات التصحيفية في أكثر من مئة دفتر بين سنتي ١٩٠٥- ١٩٠٩م؛ وقد أتاح نشر هذه البحوث وتداولها بين الباحثين بدء الحديث عن «ثورة سوسيرية ثانية» وقطيعة إبستيمولوجية منطقية، أفرزت فيما بعد سلسلة من المقالات حول جنون «سوسير».

وفي سنة ١٩٦٩م، نشر «ميشيل دوغي» مقاله جنون سوسير في مجلة «نقد»؛ حيث عَدّ فكره من «الأكثر جنونًا». وفي سنة ١٩٧٤م، تحدث كل من «سيلفير لوترانجي»، و«لوس إيريغاراي» عن «السُّوسيرَيْن»، وعن انفصام شخصية هذا اللساني المؤَسِّس؛ حيث أكدا وجود علاقة مؤلمة تربطه بمفهوم العلامة: «لساني في بحث دؤوب عن الموضوع الضائع لمجال اشتغاله؛ أي اللغة».

لم تكد سنة تمر حتى أشار «رولان بارت» -في فصل «التباسات» من كتابه «رولان بارت بقلم رولان بارت»- إلى «أشكال من الهذيان السمعي عند فلوبير (إذ يقع فريسة لأخطائه الأسلوبية)، وعند سوسير (المهووس بالسماع الجناسي لأبيات الشعر القديمة) [...] فليس الاستيهام أن يسمع المرء كل شيء (أي شيء اتفق)، بل أن يسمع شيئًا آخر».



رولان بارت

> بالموازاة مع أبحاثه التي توصف بأنها «عقلانية»، كان سوسير ينجز أخرى في الخفاء توصف بـ«اللاعقلانية»

وفي سنة ١٩٧٩م، خلُص «ميشيل بييرسنس» في مقاله الموسوم «العلامة وجنونها: مالارميه/ سوسير» إلى أن «ما تحول إلى جنون لدى «سوسير» هو تفكيره العلمي في حد ذاته». كما كان هذا الباحث قد أشار في وقت لاحق سنة ١٩٧٦م، في كتابه «برج الثرثرة»: تخيُّل العلامة إلى جنون كل من «سوسير»، و«لوتريامون»، و«روسو»، و«مالارميه»، و«بريسيه»، و«وولفسن». يقول: «هل كانوا مصابين بجنون الارتياب؟ أم بانفصام الشخصية؟ لدينا هنا شعب كامل من ممتهني الكلام، تربط بينهم روابط ما، سابقة على تمييزنا داخل شخص بعينه بين اللساني من ناحية أولى، والشاعر/ الشعراء من ناحية ثانية، والمجنون/ المجانين من ناحية ثالثة». ولا ننسى أن «سوسير» كان له حيز في كتاب «أندريه بلافيي» المجنونون الأدباء، إلى جانب كل من مالارميه، وأرتو، وروسيل، ورامبو... وفي سنة ٢٠١٠م، كتب «جيرارد دوسون» مؤكدًا أنه لو «قُدِّر لمنهجية «سوسير» أن تبرز بوصفها «جنونًا» حقيقيًّا، فإنها مهّدت لنظرة جديدة للطريقة التي تشتغل بها اللغة من أجل إنتاج الدلالة، ولطريقة القراءة، والإصغاء، والاستماع.

إجازة ابن أسد الأميوطي
لتلميذه الحريري

عادل العوضي باحث إماراتي

الإجازة العلمية إحدى دعائم التقاليد الراسخة في الحضارة الإسلامية، يمنحها العالِمُ تلميذَه ليرويَ عنه، أو أن يأخذها الطالب من علماء بلده أو أن يسافر ليلتقي العلماء ويأخذ الإجازة منهم، وتكون الإجازة في علوم مثل: القرآن الكريم أو الحديث أو في غيرهما من العلوم المختلفة، وفي الأغلب تكون الإجازة بخط الشيخ المُجِيز.

بينما نجد هذه الإجازة مستقلة في كراسٍ، أو بشكل منفصل، نجدها مكتوبة على ظهر كتاب من تأليف المجيز، أو من تأليف غيره. وهي أنواع، فقد تكون إجازة سماع أو قراءة أو مناولة، ولها تفاصيل وتقاليد لا يتسع المجال لذكرها [١]. ومن هذه الإجازات: الإجازة التي بين أيدينا، وهي إجازة في علوم عدة، من أحد علماء القرن التاسع وهو العلامة أحمد بن أسد الأميوطي لتلميذه عبدالرحمن الحريري. والإجازة تقع ضمن المجموع رقم ٢٢/١٢ بمجموعة مدرسة الحجيات، ضمن مكتبة الأوقاف بالموصل[٢] وترتيبها رقم (٨). فرأيت نسخ هذه الإجازة، وكتابة ترجمة للمجيز والمُجاز، والتعليق بما يناسب، ونسأل الله التوفيق والسداد.

ترجمة المجيز:

الإمام العلامة أحمد بن أسد الأميوطي (٨٠٨ - ٨٧٢ هـ)

هو أحمد بن أسد بن عبدالواحد بن أحمد الشهاب أبو العباس بن أسد الدين أبي القوة الأميوطي الأصل السكندري المولد القاهري الشافعي المقرئ ويعرف بابن أسد. ولد بالإسكندرية وانتقل منها صحبة أبويه إلى القاهرة، وحفظ القرآن والعمدة والشاطبيتين والدماثة في القراءات الثلاثة للجعبري والطيبة لابن الجزري، وأخذ الفقه والعلوم عن شيوخ ذاك العصر وهلم جرًّا. ارتحل مع ابن الجزري للحج فتلا عليه بعضًا، وكذا سمع على غير واحد من شيوخ بلده والقادمين إليها، وتكسب في أول أمره بتعليم الأطفال ونبغ من عنده جماعة، وكذا تكسب بالشهادة، وبرع في الشروط، وولي تدريس القراءات بالبرقوقية، وبالمؤيدية، وبالسابقية، وقراءة الحديث بالقلعة.

كل ذلك مع صرف الهمة في العلم والمداومة على المطالعة والمقابلة ونحوهما حتى تقدم في الفنون، وقد أقرأ الطلبة في الفقه والأصلين والعربية والصرف وغيرها، وقُصِدَ في القراءات وصار المشار إليه فيها. نظم رحمه الله «رسالة ابن المجدي في الميقات» في أرجوزة سماها «غنية الطالب في العمل بالكواكب»، وشرع في شرح على الشاطبية، وفي ذيل على تاريخ العيني، ونظم في التاريخ أرجوزة سماها «المترف من الأشرف إلى الأشرف»، واعتنى بكثير من كتبه فحشّاها وقيّد مُشْكِلَها. مات في يوم الإثنين لعشرين من ذي الحجة سنة اثنتين وسبعين وثمان مئة، بين الحرمين وهم سائرون في وادي الصفراء، ودُفِنَ بالحديدة[٣].

الإجازة العلمية إحدى دعائم التقاليد الراسخة في الحضارة الإسلامية

ترجمة المجاز:

عبدالرحمن بن عبدالغني الحريري (٨٥٤ -...)

هو عبدالرحمن بن عبدالغني بن محمد بن عبدالرحمن القاهري الحريري العقاد والده الحنبلي، ويعرف بابن العقاد. ولد بالخراطين قريبًا من الأزهر، وحفظ القرآن الكريم، وعمدة الأحكام، والأربعين النووية، وألفية الحديث والنحو والمحرر، وجمع الجوامع، والتلخيص، وقواعد ابن هشام وألفيته. قرأ القرآن الكريم، وتلا للسبع إفرادًا وجمعًا على الأميوطي، لكن إلى آخر سورة الأنبياء، وكان معه حين تُوفي بالحديدة. كان له تميز وفهم، وتكسب بالشهادة وراج أمره فيها، لحذقه وسرعة كتابته وإنهائه الأمور، خصوصًا مع إقبال القاضي عليه، وصار لذلك كله محسودًا[٤].

نص الإجازة: بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله وسلم على سيدنا محمد وآله وصحبه، أحمدُ الله الذي رفع للعلماء أهل القرآن قدرًا لا يُنال، وجعلهم بما أُوتُوهُ من العلم محط الرِّحال، وسلَك بهم منصبَ السيادة في أقومِ مِنهاجٍ وأكملِ حال؛ فكانوا قدوةً للأنام في الأقوالِ والأفعال، والصلاة والسلام على سيِّدنا محمَّدٍ المخصوصِ بعموم الإرسال، وعلى آله وصحبه خيرِ صحبٍ وآل، صلاةً وسلامًا دائمين بالغُدوِّ والآصال.

وبَعْدُ؛ فقد قرأ عليَّ العبدُ الفقير إلى الله تعالى الشيخ الإمام العالم الأنور عبدالرحمن تقي الدين ابن العبد الفقير إلى الله تعالى الشيخ الصالح أبي الخير تاج الدين عبدالغني بن محمد الحريري والده المشهور بالعقَّاد الحنبلي، ذو القريحة الذكيَّة، والهمة العليَّة، والحافظة السَّنِيَّة، أمتعه الله بحياةِ والدِه، وأمتع والدَهُ بكمال محامده، وجمع شملهما ما ائتلف الفَرْقَدان على طول المدى، ووهب لهما ما اختلف الجديدان فرحًا مجَدَّدًا، القرآنَ العظيم جلَّ مُنزله، من أوله وإلى آخر سورة الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، بالقراءات السبع، بما تضمنه

وحواه كتاب «التيسير» للداني، و«الشاطبية» للشاطبي، و«العنوان»[٥]، وبما وافق ذلك من الكتب المبسوطات والمختصرات، وقرأ عليَّ سورة الكوثر[٦]، وسمع من قراءتي سورةَ الصف من أولها إلى آخرها[٧].

وقرأ عليَّ من أول «جمع الجوامع» للعلامة قاضي القضاة تاج الدين عبدالوهاب بن العلامة قاضي القضاة تقي الدين علي السُّبكي الشافعي في الأصول، وشَرْحه لشيخنا العلامة جلال الدين محمد المحلي الشافعي تغمده الله تعالى في رحمته إلى أثناء باب النهي. وسمع عليّ «ألفية ابن مالك» وشَرْحها للعلامة بدر الدين ابن أم قاسم[٨] إلى باب الحكاية، قراءةَ بحثٍ وإفادة واستفادة. وسمع عليَّ من القرآن العظيم جزءًا صالحًا بالقراءات العشر: السبع المشهور[ة]، وقراءة أبي جعفر المدني، ويعقوب البصري الحضرمي، وخلف البزار الكوفي في اختيار من طريق شيخنا العلامة شمس الدين محمد بن محمد بن محمد ابن الجزري الشافعي تغمده الله تعالى في رحمته.

وقد أجزتُ له -وله الفضل- قراءةَ ما قرأه وما سمعه منِّي وعليَّ وما بقي عليه من ذلك والإقراء به حيث حلَّ وأين كان ولمن شاء بذلك وبما شاء منه، وما يجوز لي وعني روايته، وأسانيدي في ذلك مذكور[ة] في كتاب شيخنا العلامة شمس الدين محمد بن الجزري «النشر في القراءات العشر»، فمن أراد الوقوف على ذلك فعليه بالكتاب المذكور، والحمد لله وحده.

وكان انتهاء هذه القراءة المباركة بالمدرسة الزينية[٩] بظاهر القاهرة المعزية، في يوم السبت الأنور تاسع شهر رمضان المعظم قدره وحرمته، سنة اثنتين وسبعين وثمانمئة، والحمد لله وحده وحسبنا الله ونعم الوكيل.

قاله وكتبه فقير رحمة ربه الغني الصمد أحمد بن أسد بن عبدالواحد بن أحمد الأميوطي المقرئ الشافعي. وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وآله وصحبه والتابعين.

الهوامش:

١) انظر على سبيل المثال:
- إجازات السماع في المخطوطات القديمة، د/صلاح الدين المنجد، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١، ع٢، ١٣٧٥هـ/١٩٥٥م، ص ص ٢٣٢-٢٥١.
- إجازات السماع في المخطوطات العربية: النوع ودراسة الحالة، تيلمان زايدنشتيكر، نقله للعربية وقدم له: أحمد عبدالباسط، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج٦٤، ج١، ص ٢٠.

٢) فهرس مخطوطات مكتبة الأوقاف العامة بالموصل ج٣ ص١١، وفي مقدمة الفهرس نبذة عن مدرسة الحجيات.

٣) بتصرف من الضوء اللامع ج١ ص٢٢٨-٢٣١.

٤) بتصرف من الضوء اللامع ج٤ ص٨٥-٨٦.

٥) العنوان في القراءات السبع لأبي طاهر إسماعيل بن خلف بن سعيد المقرئ الأنصاري السرقسطي (المتوفى: ٤٥٥هـ).

٦) أي الحديث المسلسل بقراءة سورة الكوثر.

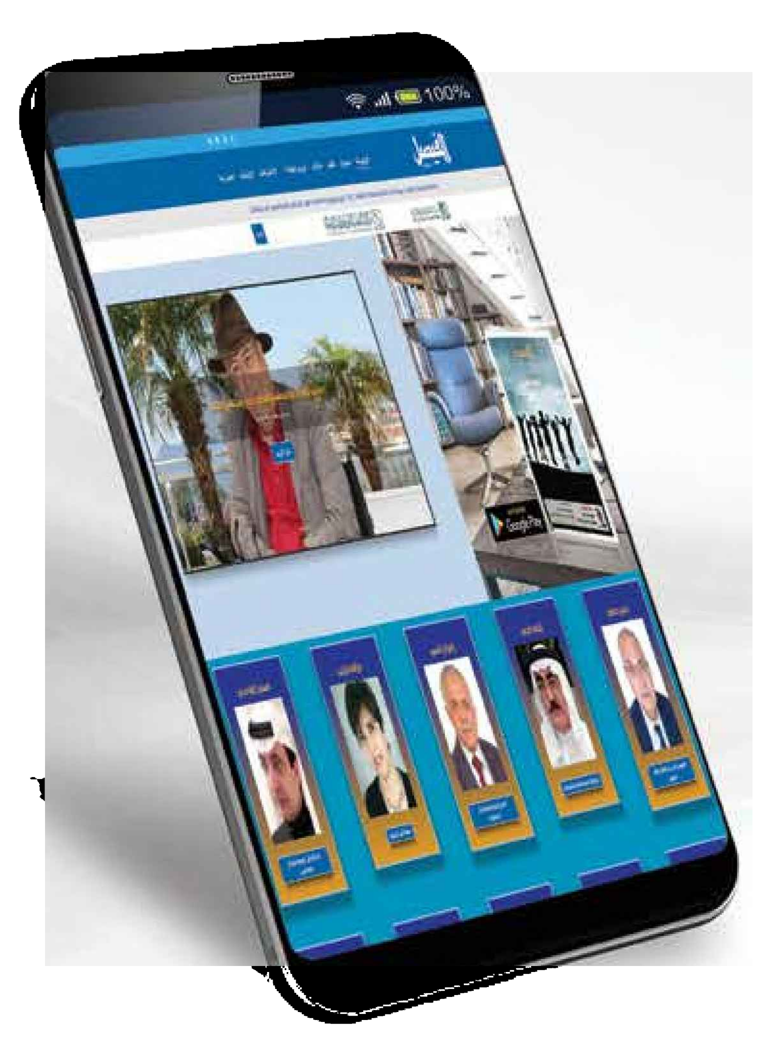
٧) أي الحديث المسلسل بقراءة سورة الصف.

٨) الحسن بن قاسم بن عبدالله المرادي المصري، أبو محمد، بدر الدين، المعروف بابن أم قاسم: مفسر أديب، مولده بمصر وشهرته وإقامته بالمغرب. توفي سنة (٧٤٩هـ) بسرياقوس (بمصر). الأعلام (٢١١/٢).

٩) لم تتوافر لدي معلومات عن هذه المدرسة.



@alfaisalmag





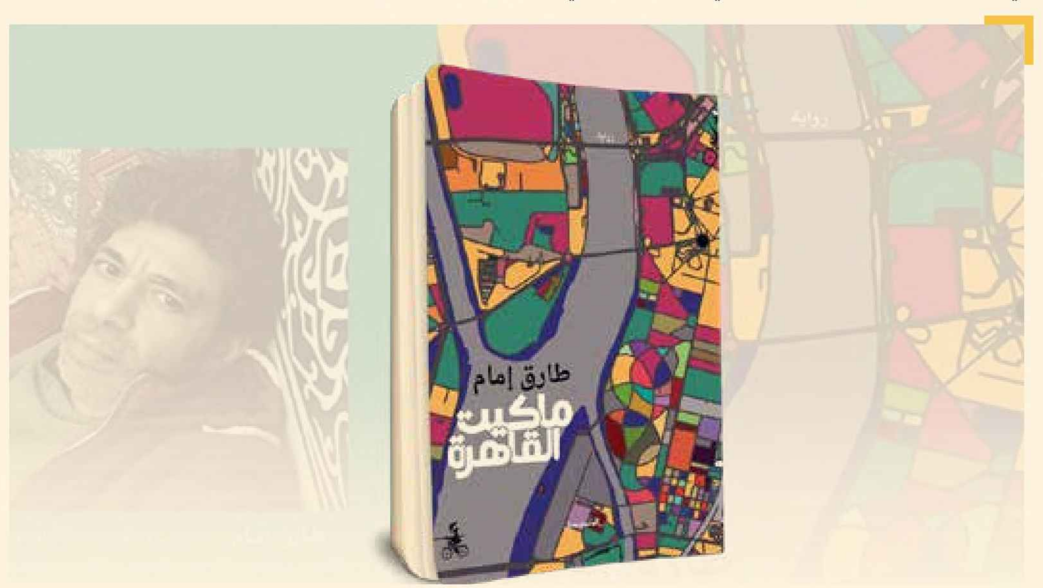
محمد عبدالهادي
كاتب مصري

أوتار كاكو في رواية «ماكيت القاهرة» لطارق إمام

قدّم المخرج البرازيلي بيدرو موريللي، فِلْمه «زووم» عام ٢٠١٥م بطريقة الدمج بين التمثيل الحي وتقنية الأنيميشن. بناءً على سيناريو الكندي ماثيو هانسن؛ يحكي السيناريو، الذي ترشح بسببه هانسن لجائزة الشاشة الكندية لعام ٢٠١٦م، ويدور في قالب الفانتازيا، عن ثلاثة أشخاص يعيشون حيوات مختلفة، يكتب كل منهم حكاية الآخر، في اشتباك يزلزل فكرة الاعتقاد بكون حقيقي واحد!

لا تشغل نظرية الأكوان المتوازية بالَ روائيّي الخيال العلمي فقط؛ تَرَشَّح هيو إيڤيرت، عام ١٩٥٤م، لنيل الدكتوراه من جامعة بريستون؛ بسبب فكرته الجذرية عن تعدد الأكوان، مخاطرًا بمستقبله المهني من أجل إجابة سؤال واحد يتعلق بفيزياء الكم: لماذا تتصرف الأجسام الكمية بشكل غير منضبط؟ الوجه المزعج لنظرية إيفيريت إنها تهدم مفهومنا الخطي عن الزمن. في الحقيقة، ليست ميكانيكا الكم هي الفرع الوحيد في الفيزياء الذي يبحث في تلك المسألة؛ لقد انشغل علماء الفيزياء تحت الذريّة بها، ليخرجوا علينا بنظريّة الأوتار، التي وضعها ميشو كاكو، والتي تقول: إن كوننا يشبه فقّاعة بجانب أكوان شبيهة، يمكنها أن تكون على اتصال! يقول كاكو: إنه «بمجرد السماح لعالم بالنشوء، نفتح الباب لنشوء عوالم لا متناهية».

مستفيدًا مِن أوتار كاكو، يخرج علينا طارق إمام بروايته الجديدة «ماكيت القاهرة»؛ مرتكزًا على ثلاث شخصيات، كما فعل هانسن، لكنه، وبوعي تام، لا يضعهم فقط في عوالم مختلفة؛ يبدو تأثر إمام الكامل بعَوْد نيتشه الأبدي، وكلام هاينه عن التكرار التاريخي وسلاسلها السببية، قَبْل أن يضع في حسبانه مُنطلق العلاقات الجبرية في الرياضيات: إن شخصيات إمام تنظر من أكوانها على أكوان نظيراتها، بينما يتقاطعون جميعًا، في بقعة زمنية ما؛ ليصنعوا عالمًا واحدًا، يظل يتكرر باستمرار، حتى مع سقوطهم المريع، داخل فخ الزمكانية الهشة!



يقول ستيفن هوكنغ: لو كان الكون مختلفًا، لما كنا هنا لنسأل: لماذا نحن هنا؟ دوائر، دوائر كثيرة، متداخلة، ومتكرّرة، تسبح جميعها حول «غاليري القاهرة»، الدائريّ بطبعه؛ لا نعرف هل تبدأ الحكايات بالهروب إليه، أم تنتهي بمحاولات الهروب مِن داخله؛ مُدركًا طبيعة الشكل الإيديوغرافيّة، يستخدم إمام الدائرة، ذلك الكمال الخالد، بوصفها رمز السلطة الفوقية في المكان الذي يجذب أبطاله، ويغرقهم داخله في طاعةٍ كاملةٍ، حتى استفاقتهم الأخيرة، وتمردهم عليه بالخروج، لكنهم، وفي إطار هروبهم من مخاوفهم، يحافظون على وجودها الأبدي، فيزيدونها قسوة وتوحشًا!

أسماء الشخصيات في «ماكيت القاهرة» جميعها حركية، يختارها أصحابها لدلالة ما، تتحرك فيها ذواتهم المتمردة على سلطة كاردينالية، تصنع منهم «بنياتا» بخطايا جديدة، وبدلًا مِن رجمها مجتمعيًّا في سبيل غفران ما، تستغلّها سُلطةٌ أقوى في إعادة حياكة مجتمع مكرّر، بكل أفكاره، وخطاياه، ومصيره السرمدي؛ بكل بَشَره لو أردنا الحقيقة: كثير من «أوريغا» و«نود»، و«بلياردو»، الكثير حتى من كل قاطني القاهرة، وبيوتهم، وسياراتهم، وحيواتهم المزدحمة، وعلى كل الأحجام المُمكنة، وكأننا أمام ماتريوشكا لا نهائية!

يقولب طارق إمام روايته في ثلاثة فصول كاملة، كمسرحية، نكتشف في فصلها الثالث وجودها الروائي داخلها نفسها؛ اللعبة الميتا- سردية لعبة قائمة على قصدية الكتابة، كأدب تخيّلي بعد حداثي: استخدم إمام وعيه الكامل بأدوات السرد ليكشف عن خِدع النص الداخلية؛ يَبرز كسارد، يُعلن صراحةً نية كتابة الحكاية، مِن وقت لآخر، حين يتدخل الراوي ليخاطب المتلقي، وهو الأقل في «ماكيت القاهرة» مِن استعراض الراوي، في كثيرٍ مِن الأحيان، نظرته الفلسفية عن الإبداع.

وللوهلة الأولى، تعتقد، خطأً، في رتابة السرد، بدلًا من كسر خطيته التتابعية؛ صحيحٌ أن تعدد الأصوات جليٌّ في تناوب الحكي مِن «أوريغا» إلى «نود» وصولًا إلى «بلياردو»، في مشاهد قصيرة، إلا أن تكرار ذلك بشكل رتيب، قد يستوقفك لحظة، قبل أن تكتشف معمارية التناوب قبل نهاية الرواية؛ كيف ينظر كل منهم إلى عالم الآخر بالترتيب نفسه، بينما تكرار ذلك يتسق تمامًا مع ما تبنيه الرواية مِن تصور العالم في تكرارٍ دائري متواصل، يغيب عنه بطله

> **شخصيات طارق إمام تنظر مِن أكوانها على أكوان نظيراتها، بينما يتقاطعون جميعًا، في بقعة زمنية ما؛ ليصنعوا عالمًا واحدًا، يظل يتكرر باستمرار**

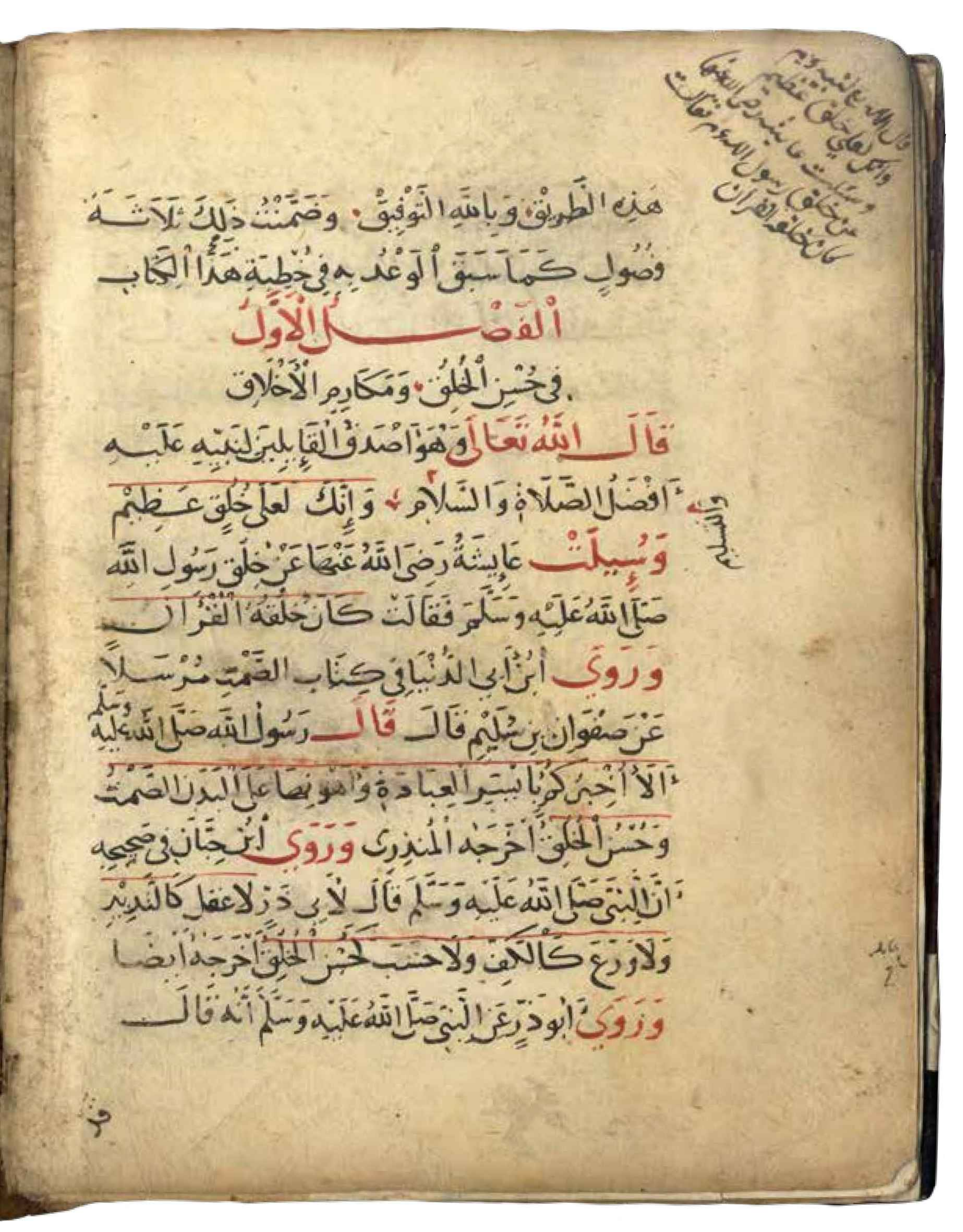
المركزي، بينما تتحول شخصياته الثانوية إلى مانشتّات الجرائد، في صورة البطل الضد؛ باب واسع، نحو تداخل الهوية السردية للمدينة، لتمرير التاريخ التوثيقي، في خفة لا تتحملها المخطوطات والوثائق؛ الحدث التاريخاني هنا، هو ما أدركه الناس، لا ما حاكته الصحف الرسمية، يأتي مُختلطًا باليوميات؛ أوتوبيوغرافي خالص بكل ما تتقاطع فيه مع الأيديولوجي، في صورته العامة.

عالم لا يعرف الفناء

تقع أحداث الرواية، اعتباريًّا، بين أعوام ٢٠١١م، و٢٠٤٥م، حين يجد «بلياردو» معجزته، تبدأ الرواية وتنتهي، أو علّها تبدأ مِن جديد، في عالم لا يعرف الفناء، أبدًا؛ ثيمةٌ تبدو اعتيادية في غلافها الخارجي، حين يلتقي هامشيٌّ وضيعٌ، يعمل رسام غرافيتي، بهامشيّةٍ هاربةٍ تعمل مصورةً سينمائيةً مغمورةً، ليكوّنا حياةً مهترئةً، يتخلّلها صبيٌّ لامعٌ، يصنع حيواتٍ أخرى؛ بينما، وفي سَيْرنا داخل سيرهم الذاتية، التي تبجّل ما يعدّه الناس شاذًّا، يتكشّف لنا المجتمع الذكوري الذي نحياه، بكل متناقضاته، وانحطاط ما يسميه أخلاقًا، وسلطويته الزائفة، حتى يلتجئ هؤلاء ناحية قوةٍ خارقةٍ، تُحيلهم جميعًا إلى قَتَلَة، لا يَغفر لهم إلا فعل التطهير الذاتي بالانتحار/ الفداء.

بينما على مستوى آخر مِن التأويل، يمكننا أنْ نرى ذلك الثالوث، المرهون بالدين، المخلوط بين المصرية القديمة، والأرثوذكسية، وهي خلطةٌ لا تخفى على كثيرين؛ هل قصد إمام إعادة إنتاج عائلةٍ مقدّسةٍ، عصريّةٍ، ما زالت ترزح تحت القدرية العلوية، التي يمثلها ملاك الرب/ المسز، أو حتى ذلك التجسد، بلا وجه، للاعب البلياردو الوحيد؟





جود القريحة ببذل النصيحة
لمحمد بن علي بن محمد القاهري الشافعي المعروف بالقلانسي (ت: ٨٦٨هـ)

٨

قد أفلح من أخلص قلبه للإيمان وجعل قلبه سليما ولسانه
صادقا ونفسه مطمئنة وخليقته مستقيمة رواه المنذري
وروى محمد ابن نصر المروزي في كتاب الصلاة مرسلا
عن العلاء ابن الشخير رضي الله عنه أن رجلا أتى النبي
صلى الله عليه وسلم من قبل وجهه فقال يا رسول الله
أي العمل أفضل قال حسن الخلق ثم أتاه عن يمينه فقال
فقال يا رسول الله أي العمل أفضل قال حسن الخلق فأتاه
عن شماله فقال يا رسول الله أي العمل أفضل قال حسن الخلق
ثم أتاه من بعده يعني من خلفه فقال يا رسول الله أي العمل
أفضل فالتفت إليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال
ما لك لا تفقه حسن الخلق هو أن لا تغضب إن استطعت
أخرجه أيضا وعن أبي أمامة رضي الله عنه قال قال
رسول الله صلى الله عليه وسلم أنا زعيم ببيت في ربض
الجنة لمن ترك المراء وإن كان محقا وببيت في وسط
الجنة لمن ترك الكذب وإن كان مازحا وببيت في أعلا الجنة

من المخطوطات النادرة في الآداب والأخلاق
محفوظة في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.



المكان في منجز عبدالعزيز الفيصل:
من جغرافية الأدب إلى الأدب السياحي

فهد إبراهيم البكر أكاديمي سعودي

للمكان قيمته لدى الأدباء، وله مكانته عند النقاد والمؤلفين، فليس المكان جزءًا من التضاريس، والأشكال فحسب، بل هو عواطف وأخيلة؛ لذلك قال الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار، ١٩٦٢م) في كتابه «جماليات المكان»: «إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعادٍ هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز»[1].

وانطلاقًا من هذا التصور سنتخذ من الأستاذ الدكتور عبدالعزيز بن محمد الفيصل أنموذجًا للبحث عما وراء المكان من خلال نقاط عدة:



رسالته المكانية في العلاقة بين الوطن والأدب

إن الحديث عن الوطن بوصفه موضوعًا علميًّا، وأدبيًّا ليس أمرًا غريبًا، أو جديدًا، وإنما هو أمر متجدد بتجدد الزمن، وهو كذلك أصل من أصول الحب والانتماء التي ترتكز عليها الهوية، وتتكئ عليها معاني الولاء. وقد طفحت كتب الأدب قديمًا بتكريس هذا المفهوم، وتعزيزه، فحب الوطن، وحب قيادته موضوع مهم من بين موضوعات الأدب، ولا سيما وهو مصدر خير للناس منذ قديم الأزمان. وهذا ما كان يسعى إلى غرسه العلم، والعلماء بدأب، بل كانت تحرص عليه كتب الأدب -قديمًا وحديثًا- في كثير من فروعها، وأشكالها، وأجناسها المختلفة.

ولقد أكبرتُ في أستاذي الدكتور عبدالعزيز الفيصل حب المكان، والانتماء إليه، وتعميق أصوله، والبحث عن جذوره، ولا سيما أن كثيرًا من الأماكن التي كان يعرض لها، ويتوقف عندها، كانت هنا في الجزيرة العربية، في مملكتنا الغالية. وكأن مؤلفاته تؤكد أهمية المكان، وأنه ليس كباقي الأمكنة، فمن هنا ولدت الحضارات، وتفتّقت البطولات، ونبعت القيَم، ونضحت الشيم، ما بين نجدٍ والحجاز، وما بين جنوبٍ وشمالٍ، وما بين سواحل الشرق، وشواطئ الغرب.

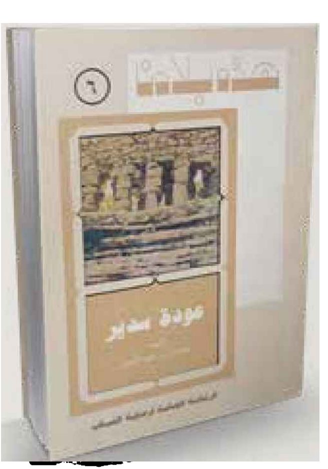
ولم يكن دَأبُ الباحث الدكتور عبدالعزيز الفيصل هو التأريخ للمكان، أو رصد جغرافيته فحسب، بل الإشعار بقيمة المكان، وفرادته؛ لذلك انطلق من زاوية قلّ الحديث عنها إلى وقتنا هذا، وهي (جغرافية الأدب)، وكان اهتمامه بمواضع الجزيرة تحديدًا دليلًا واضحًا على حب وطنه، ورصد آثاره، والمرور بدياره، ورسم جغرافيته، والتشوق إلى مكانه، وزمانه، وخلانه.

تعزيز هوية المكان

لعل مما تميز به الدكتور عبدالعزيز الفيصل أنه من أوائل الذين عقدوا صلات بين الأدب وفروعه البينية، ومن ذلك ما تشي به مؤلفاته من عمق تاريخي، ونفس جغرافي، وملامح سياحية، ومعالم أثرية. فلم تكن العلوم في منازعها البينية مقتصرة على تواشج الإنساني والعلمي، أو الأدبي والفلسفي، بل وجدنا ذلك أيضًا في العلوم الإنسانية المتواصلة فيما بينها. فهناك علائق مهمة تجمع الأدب بالأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والإبستمولوجيا ونحوها، غير أن الجغرافيا الأدبية لم تحظَ -للأسف- بانتشار كبير، سوى ما كان عند حمد الجاسر، وعبدالله بن خميس -رحمهما الله- ونزر قليل من بعض البلدانيين.

اهتمام الدكتور الفيصل بالمكان أتى من زاوية قلّ الحديث عنها وهي جغرافية الأدب

وقد حظيتُ بشرف الدراسة على يديه، وكان كتابه «المعلقات العشر» من أحدث ما قرأته في شروح المعلقات. وزاد من قيمته الأدبية و(البينية) أنه كان يسترسل في أثناء المحاضرة حين يقف على مكان، أو يمر بجبل، أو موضع، فنعيش معه (بانوراما) المكان، وجمالياته. فكان حريصًا على أن يرسم الصورة الدقيقة للمكان، كحديثه لنا عن مسقط رأس الأعشى، و(عالية نجد)، وتفصيله الجميل لجبل (حَضَن) و(طويق) وغيرهما.



وكانت له رؤيته النقدية في استعراض المكان، وما آل إليه اليوم، كقوله عن الحيرة: «مدينة في جنوبي العراق، وهي قاعدة ملك النعمان، والحيرة اليوم (١٤٢١هـ) جزء من النجف...». وكنتُ ذات يوم أعلّق معه في المحاضرة، فلما مررنا بـ(طخفة) و(نفي) قال: «وطخفة هي المكان الذي حصلت فيه المعارك بين خالد بن الوليد، ومالك بن نويرة». كما كان مهتمًّا بالتحديد الجغرافي والإداري، كقوله عن (فيد): «قرية قديمة، وهي باقية على حالها في وقتنا الحاضر، وتقع شرقي جبل سلمى، منقطعة عنه، وهي تابعة اليوم لإمارة حائل في شمالي المملكة العربية السعودية، وتبعد عن حائل بأكثر من مئة ميل».

والحق أنني لم أجد من يتعرض للمكان بهذه الدقة، ويفصّل فيه تفصيل النقاد والجغرافيين والمؤرخين إلا نادرًا، حتى أولئك الذين تعمقوا في دراسة جماليات المكان اليوم في الحقل السردي هم في الحقيقة لم يصلوا إلى مثل هذا العمق[٢].

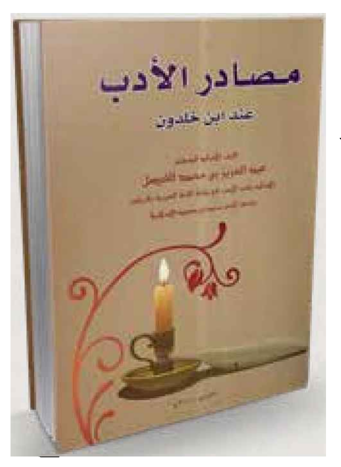
بواعث المكان ودوافعه

ذكر الدكتور علي الجماح في مقال له بعنوان: «جهود الدكتور عبد العزيز الفيصل في تحقيق الشعر العربي القديم» بعض المؤثرات والدوافع التي صنعت حب المكان، والتعلق به عند شيخنا الفيصل. فذكر أن كل إنسان تتشكَّل حياته وتوجهاته من خلال مؤثرات دينية وبيئية واجتماعية وثقافية، وأحسب أن الشغف الذي لازم الفيصل بالأماكن منذ نشأته كان له أثر كبير في بحثه عن الشعر الذي وردت فيه أسماء الأماكن، والوقوف عليها من خلال البحث عنها في كتب البلدان، والرحلة إليها حقيقة، ثم ما كان بعد ذلك من توجه لجمع شعر القبائل ودراسته، وقد قوى من هذا الشغف لديه أمور من أهمها:

أ. بيئته التي ولد فيها، وأحبها.

ويؤكد ذلك قوله: «المكان في الجزيرة العربية يحل سويداء القلب، فهو باعث الشعر وجالب الرؤى وجامع التخييل، به يلتئم الشعر، وتتوارد الخواطر، فكأن شياطين الشعر تقطن بجانبه، وأرواح الأحبة تطير في سمائه، لقد مالت القلوب إلى سماعه، وطار الطيف إلى الحلول فيه، فما أعذب لفظه، وأحلى لحن حروفه، فكلماته نغمات تجلب السرور، وذكرياته تغمر بالفرح، والهناء، والحبور، أنطق القريب منه بالشعر الرقيق، وأوحى إلى البعيد عنه بمعاني الحب، فنُسجت الأشعار فيه بالوحي، وهامت الخيالات فيه بالسماع، فيا ليت شعري ما الذي أودع في المكان في الجزيرة العربية حتى يسحر الشعراء، ويضفي ظله على خيالاتهم فتجود بما لم يستطيعوا قوله في غيره».

ب. حبه للرحلة، وشغفه بالانتقال بين الآثار والأماكن التاريخية في نجد، وما ورد من تلك الأماكن في شعر القدماء. ويذكر الفيصل أنه سعى إلى «معرفة أماكن الشعراء والوقوف عليها استرشادًا بأشعارهم، وأشعار شعراء قبيلتهم، ثم معرفة الجبال والأودية، وما قال عنها الرواة القدامى، ثم الاستئناس بما ورد في معاجم البلدان القديمة». ويذكر زميله الدكتور محمد الربيع أنه في الوقت الذي تمر عليهم أسماء الأماكن في المعلقات وغيرها من دون اهتمام نجد أن الفيصل يحرص على معرفة تلك المواقع، والرحلة إليها، كما يذكر أن للفيصل في ذلك رحلة أسبوعية قصيرة، وأخرى صيفية أو شتوية طويلة.



ج. تنقله بعد تخرجه من كلية اللغة العربية. فقد عيّن في المدينة المنورة، ثم في الغاط، ثم بريدة، حتى كانت الرياض محطته الأخيرة. وهو في كل مكان يذهب إليه، يقف عند معالمه، وتشده تلك الهواية المتأصلة فيه إلى البحث عن المواقع التأريخية، وما ارتبط بها من أحداث، وما ورد فيها من شعر، ومن سكن فيها من القبائل[٣].

الإرهاص الأثري والسياحي

لقد رسم أستاذنا الدكتور عبدالعزيز الفيصل في منجزه العلمي، والأدبي، والنقدي بعض الخطوط المهمة لتفعيل البينية التي تجمع الأدب بفروع إنسانية ومعرفية أخرى. ولم يتوقف جهده عند الأثر التاريخي، أو الجغرافي، أو التراجمي، بل نراه يرهص لملامح سياحية، قد تفيد منها اليوم وزارة الثقافة بهيئاتها المتعددة. ولا غرو فالشعر إنما وُلِد أكثره، وتفتّق أجمله من هنا؛ من أرض المملكة العربية السعودية. وهنا يأتي الأثر الكبير الذي كان يرهص له أستاذنا الدكتور عبدالعزيز الفيصل عندما كان يرسم لنا تلك المسارات لشعراء عدة انطلقوا من مملكتنا الحبيبة.

ولعل مما يؤكد هذا الإرهاص الأثري والسياحي في منجز الأستاذ الدكتور عبدالعزيز الفيصل، ما أورده الدكتور الجماح نقلًا عنه في أحد كتبه. يقول: «كلّفتني هيئة السياحة بتحديد مسرح حرب داحس والغبراء، وأماكن زعماء الحرب وشعرائها، فخرجت إلى

تلك الأماكن الواقعة بين جبل طمية وجبل قَطَن وبينهما النَّقْرة والحاجر، فحددت أماكن الزعماء والشعراء، ترشدني الجبال ورواية الرواة، فمشيت في الحاجر، ووقفت على مكان بيت زهير بن أبي سلمى، وزرت النقرة، والمسافة بين النقرة والحاجر في حدود ستين كيلًا»[٤].

وهذه المعرفة الدقيقة بالأماكن جعلته يقف عند بعض آراء الدارسين في العصر الحديث ممن شككوا في الشعر الجاهلي، ويفند آراءهم، ويرى أن الجهل بالأماكن المرتبطة بالشعر الجاهلي أوقع طه حسين في خطأ تمثّل في إنكاره الشعر المنسوب إلى القبائل اليمنية ومنها قبيلة كندة، ولم يعلم أن لكندة ثلاث ممالك في نجد في العصر الجاهلي هي مملكة أكيدر الكندي في شمالي نجد، وعاصمتها دومة الجندل، ومملكة حجر والد امرئ القيس في وسط نجد، ومقر الملك القنان، ومملكة القرية في جنوبي نجد، من القرن الثالث الميلادي إلى نهاية القرن الخامس وعاصمتها القرية، وهي التي نقبت عنها جامعة الملك سعود، وأطلق عليها الفاو، وهي قريبة من السليل في وادي الدواسر [٥] .

من تضاريس المكان إلى عمق الوطن

يمكن القول: إن أستاذنا القدير الدكتور عبدالعزيز بن محمد الفيصل ظل رائدًا أدبيًّا، ونقديًّا مهمًّا، من أهم الرواد الذين حملوا راية الاهتمام بالشأن الأدبي تأريخيًّا، وجغرافيًّا، وأثريًّا، وسياحيًّا، وهو ما يجعله رمزًا مهمًّا ومؤسِّسًا في هذا الميدان، وقمينًا بالاحتفاء والاعتناء.

لقد أصبح الأستاذ الدكتور عبدالعزيز الفيصل اسمًا مهمًّا في خريطة أدبنا السعودي والعربي، حريصًا على رسم الصور المكانية، والتضاريس البيئية، ونقلها من زمنها الغابر إلى وقتها الحاضر. وأحسب أن أستاذنا بات من الأعلام البارزين في هذا المجال، ليس على مستوى المملكة العربية السعودية، بل على مستوى الوطن العربي أيضًا. ولعل هذه الدراسة تفتح نافذة على منجز الأستاذ الدكتور عبدالعزيز الفيصل؛ لنطلّ من خلالها على ذلك الإرث الكبير الذي عكف عليه منذ عقود. وإنني من هنا أوصي زملائي الباحثين، والباحثات في مجال الأدب والنقد، أو المجالات المحاذية أن يطلعوا على هذه الأعمال الكبيرة التي قدمها أستاذنا القدير، فما زالت تحتاج إلى مزيد من العناية والدراسة.


الدكتور عبدالعزيز الفيصل

الفيصل من أوائل الذين عقدوا صلات بين الأدب وفروعه البينية؛ لذلك تتميز مؤلفاته بالعمق التاريخي، والنفس الجغرافي، والملامح السياحية، والمعالم الأثرية

هوامش:

(١) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ط/٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٣١.

(٢) الأدب وملامح جغرافية، صبابة القول، الدكتور فهد البكر، جريدة الرياض، السبت ٢٤ ذو القعدة، ١٤٤٠هـ، ٢٧ يوليو، ٢٠١٩م، تحت هذا الرابط:

https://www.alriyadh.com/1768275

(٣) ينظر: جهود الدكتور عبدالعزيز الفيصل في تحقيق الشعر العربي القديم، الدكتور علي ناصر الجماح، جريدة الجزيرة، العدد ١٦٩٢٩، الأحد ٢٨ جمادى الأولى، ١٤٤٠هـ، تحت هذا الرابط:

https://www.al-jazirah.com/2019/20190203/mh1.htm

(٤) السابق.

(٥) ينظر: نفسه.



سمير مُندي
ناقد مصري

الشعر والمطاردة: عندما يصف درويش الغيوم

من الطريف حقًّا أن يعيد محمود درويش الكتابة في أحد أغراض الشعر العربي القديم التي أصبحت شبه مهجورة من الشعراء المعاصرين. ونعني به فن «الوصف». يصبح الأمر لافتًا في حالة درويش الذي ارتبط اسمه بشعر المقاومة الفلسطينية. ولم يعد من الممكن فك هذا الرباط أو حتى التخفيف منه، حتى لو أراد درويش نفسه ذلك. ويصبح لافتًا، من منظور آخر، طالما أن الخيال يَنْزع في «الوصف» إلى اللعب الحر الذي تقود فيه اللعبة اللاعب، فيستسلم الواصف، من ثمّ، للموصوف محاولًا تركه يتجلى أمام عينيه بهيئته وأحواله وصفاته.

وطالما أن «الوصف» ارتبط، في أغلب الأحيان بموضوعات تبدو بعيدة كل البعد من هموم الكفاح والمقاومة؛ كخمريات «أبي نواس»، مثلًا. هكذا قد تبدو قصيدة مثل قصيدة «وصف الغيوم»[1] غريبة على شعر درويش ككل، مقطوعة الصلة بخط المقاومة الذي تتمرس خلفه قصيدته. غير أننا لا نبالغ إذا قلنا: إن العكس هو الصحيح. فما يبدو في ظاهر قصيدة «وصف الغيوم» بوصفه تعليقًا لخط المقاومة، ينقلب في باطنها إلى مطاردة كبرى انخرط فيها درويش من أجل قنص معنى مُبتدع مفقود، يوازي في إبداعيته بكارة طفل سُلبت أرضه، وسُلبت طفولته.

اعتذار أم سخرية!

يفتتح درويش قصيدته باعتذار يعلن من خلاله أن وصف الغيوم «مهارة لم يؤتها». دون أن يكون بوسعنا، مع ذلك، أن نحمل دعوى الشاعر على محمل الجد؛ إذ لا يَتَأتّى أن نصدق أن شاعرًا مثل درويش يفتقر إلى مهارة الوصف، أو ما سواها من مهارات الشعر، هو الذي جدَّد القصيدة العربية وطوّعها لأغراضه كافة. وطالما نعرف أن تجربة التجديد في الشعر العربي القديم قد اقترنت، في غير حالة، بالوصف[2]. وبالتالي فإن التسليم بأصالة شعر درويش وإبداعيته، يستلزم أن نسلم، بالتبعية، بإتقانه فن الوصف. ولو كان الأمر على هذا النحو، فلماذا صدّر درويش قصيدته باعتذارٍ كهذا؟ ولماذا آثر أن يثير شكوك القارئ في مهاراته التي يعرف قارئه أنها ليست محل شك؟

ربما يكون الاعتذار استباقًا لحكم جائر مُحتمل من قارئ لا يتوقع إجادة الشاعر إلا في ميدان واحد حاز قصب السبق فيه، مجال لم ينازعه فيه منازع، ألا وهو ميدان المقاومة بالكلمة. وما الاعتذار إلا مناورة هدفها التسليم بظنون الخصم

في مفتتح القصيدة، ثم السخرية من خطلها وتسرعها مع نهايتها. ولا سيما أن الحكم المضمر الذي يستبقه الشاعر يحمل في طياته تسليمًا بأن الوصف قرين فراغ البال والانصراف عن الجد. وكأن القارئ يتعجب من الشاعر الذي نحّى جانبًا قضايا وطنه منصرفًا إلى ترف وصف الغيوم.

غير أن إشارة الشاعر إلى الوصف بوصفه «مهارة»، و«مهارة» لا يضطلع بها إلا الشعراء المتمرسون، ينفي عن الوصف شبهة أن يكون مجرد ترف أو تسلية. ما لم نقل: إن عبارة الشاعر «وصف الغيوم مهارة لم أُوتَهَا» لا تعني إلا عكس ما تقول: إن الوصف مهارة لا تَتَأتّى إلا للمتمرسين من الشعراء. طالما أن الشاعر قد استبق مفتتح قصيدته باقتباس من شعر الشاعرة البولندية «فيسوافا شيمبورسكا» -المعروفة باقتدارها الشعري- تباشر فيه وصف الغيوم. وترك لنا، بالتالي، حرية أن نستنتج إعجابه بمهارة الشاعرة في وصف الغيوم، وأن نشهد له بالمهارة نفسها هو الذي ادعى، بمكر، أنه لا يملكها. وقد تُحمل عبارة الشاعر على محمل السخرية من القارئ، الذي قد يتصور أن شاعرًا مثله ليس ممن يمتلكون، حقًّا، مهارة وصف الغيوم. ومن أين له بمهارة وصف الغيوم هو الذي ظل طيلة حياته مشغولًا بقضايا شعبه؟!

وسواء أكان الشاعر معتذرًا أو ساخرًا، فإن الأمر سيان. طالما أن الاعتذار أو السخرية لا يعكسان، في حقيقة الأمر، إلا مكر الشاعر بالقارئ الذي قد يتصور أنه يستطيع أن يملي إرادته على الشاعر فيما يقول أو يكتب. أو ينكر عليه رغبته في وصف ما يشاء وصفه، حتى لو كان ما يرغب في وصفه مجرد «غيوم» عابرة لا تحظى باهتمام أحد. وطالما أن القارئ ليس بوسعه دفع إرادة الشاعر، فإن اعتذار الشاعر لا يجد معناه إلا في السخرية. يصبح هذا المعنى أكثر قبولًا إذا ما قرأناه في ضوء عنوان الديوان ككل الذي تنتمي إليه القصيدة «لا تعتذر عما فعلت». إذ يُرسي العنوان مبدأً، أساسًا، برفض اعتذار المرء، في العموم، عن أفعاله. وكما هو واضح من ابتداء العنوان بـ«لا» الصريحة والحادة في الرفض، فإن الشاعر لا يُبدي تهاونًا أو مرونة في التنازل عن مبدئه.

صيغة التعميم التي يعكسها العنوان من خلال ضمير «المُخاطب» غير المقصود لذاته، عززت أيضًا من معنى تجربة مريرة سابقة في الاعتذار ينقل الشاعر إلينا خلاصتها: «لا تعتذر عما فعلت». وبالتالي فالاعتذار يعني الشاعر قبل أن يعنينا نحن، أو يعني السامعين. فهو أولى منا وأجدر


محمود درويش

> **عبارة الشاعر «وصف الغيوم مهارة لم أُوتَهَا» لا تعني إلا عكس ما تقول: إن الوصف مهارة لا تَتَأتّى إلا للمتمرسين من الشعراء**



بألا يعتذر عما فعل. فكأنه يرفض، أولًا وقبل أي شيء، أي مزايدات قد تضطره للاعتذار عما فعل أو كتب. طالما أن الفعل هنا لن يكون إلا فعل كتابة. هذه الصرامة في رفض الاعتذار عن فعلٍ أو قولٍ أو كتابة الذي رفعه درويش إلى مرتبة مبدأ غير قابل للتفاوض لا يعكس إلا رغبة الشاعر في تعيين حدود لا يتخطاها القارئ، ومبادئ لا مجال للتفاوض حولها.

ميثاق مع القارئ

ولكن ما شأن هذه الخصومة بين الشاعر وقارئه؟ ولماذا يسيء الطرفان، الظن بعضهما ببعض إلى هذا الحد؟ الإجابة ليست صعبة على هؤلاء الذين يعرفون شعر درويش معرفة جيدة. فالذين يعرفون شعر درويش يعرفون أن القارئ طرف وشريك أساس في تدشين شعره بوصفه شعر مقاومة. وذلك منذ مفتتح ديوانه الأول، ومفتتح شعره ككل، «أوراق الزيتون» ١٩٦٤م. ففي قصيدة «إلى القارئ» مفتتح الديوان، يبرم الشاعر ميثاقًا مع قارئه حول ما سوف يكون موضع اهتمام شاعرهم الجديد، وشعره الوليد. يقول درويش: «بايعت أحزاني وصافحت التشرد والسغب/ غضب يدي.. غضب فمي/ ودماء أوردتي عصير من غضب/ يا قارئي لا ترج مني الهمس/ لا ترج الطرب/ هذا عذابي.. ضربة في الرمل طائشة وأخرى في السحب».

كتابٌ حول روح الإنسان يستحق غلافًا بشريًّا

باسم سليمان كاتب سوري

«للكتب أقدارها!» هذا ما يقوله الفيلسوف والتر بنيامين، وتتنبأ بأقدارنا أيضًا. وقع أفلاطون في شرك الكلمة المكتوبة، منذ اللحظة التي أشهر اعتراضه عليها في محاورة فيدروس، وذلك باستخدامه الكتابة وسيلة لنقل أفكاره، التي تُنكر أهمية الكلمة المكتوبة. كان هوميروس يطلق على الكلمات: «الأجنحة الطائرة»، كما جاء في كتاب «الشفاهية والكتابية»، (والترج. أونج، ترجمة: الدكتور حسن البنا عز الدين) دلالة على ذهابها ما إن يُنتهَى من نطقها، لا شيء يبقى من الكلمة المنطوقة حتى الصدى. إن الصوت له حاضر النطق فقط، فلا من ماضٍ يبقى، ولا من مستقبل. هذا الإدراك للصوت دفع الإنسان إلى مخيال للكلمة المكتوبة يتجاوز واقعها في تسجيل الصوت، حيث إن جذر (كتب) يفيد الحبس والقيد في إحدى دلالاته. إن تقييد كلمة الخلق المنطوقة بالمكتوب، هو ما أتاح قراءة المجهول، وأسّس للتنبؤ كفاعلية تنطلق من الكلمة المكتوبة.



يشير ألبرتو مانغويل في كتابه: «المكتبة في الليل» إلى أنه ورد في سفر الجزيرة أن الله خلق العالم من اثنين وثلاثين سراطًا من الحكمة: الأسفار أو الأرقام العشرة، والاثنين وعشرين حرفًا. من العشرة أرقام خلق الأشياء المجردة، ومن الأحرف صنع الكون وما فيه. إن هذا يعني وفق التقليد اليهودي والمسيحي، القدرة على قراءة الكون وكشف مستقبله، بل حتى إمكانية الخلق من خلال المواءمة بين الأحرف والأرقام.

تشير أسطورة إلى أن عالمَي التلمود حناني وهوشايان، كانا يدرسان سفر الجزيرة مرة في الأسبوع. واستطاعا بعد مؤالفة الأحرف بطريقة صحيحة أن يخلقا عجلًا له من العمر ثلاث سنوات وتعشّيا به. يتابع مانغويل استجلاء هذه الأسطورة متقفيًا علماء التلمود في تطبيقهم للجُمَّل على اسم (إسحاق) وكيف تكشّفت كل الوقائع التي تتعلق بقصة حمل سارة به، عبر قراءة كل حرف وفق مُعادِله الرقمي. إن مصطلح الجُمّل يعني: إعطاء الحروف قيمًا عددية، أو إحلال الحروف محل الأرقام من أجل غايات تنبؤية. وقد رأى ابن خلدون أن حساب الجُمّل جديد في التراث الإسلامي، لكنه أضاف أنه معروف منذ القدم. ومن الكتب العربية التي استخدمت للتنبؤ: كتاب الشجرة النعمانية لابن عربي، وكتاب الجفر الذي يُنسب إلى آل بيت الرسول.

مخطوطات السماء

ورد في كتاب العواصم والقواصم للوزير اليماني حديث عن الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) رواية ابن عباس يقول فيها: «أولُ ما خلق اللهُ القلم، فقال له: اكتبْ فقال: يا ربِّ وما أكتبُ؟ قال: اكتب القدرَ ما هو كائنٌ من ذلك إلى قيامِ الساعةِ». إن مفهوم القضاء والقدر، يعني أن حياة الإنسان مكتوبة مسبقًا بصالحها وطالحها، لكن مفهوم القضاء والقدر فيه أكثر من ذلك! إن السؤال، هل الإنسان مسيّر أم مخيّر؟ يُضمر إجابة، بأن الإنسان لديه رغبة ملحّة في معرفة المستقبل، فإن كان مخيّرًا، فلا بد من أن نفسه راودته أن يعرف إلى أين تنتهي خياراته. وإن كان مسيّرًا، فقد شطح به خياله إلى أن يتجرأ ويمنّي النفس، بأن يتطلّع إلى ما كتب في اللوح المحفوظ.

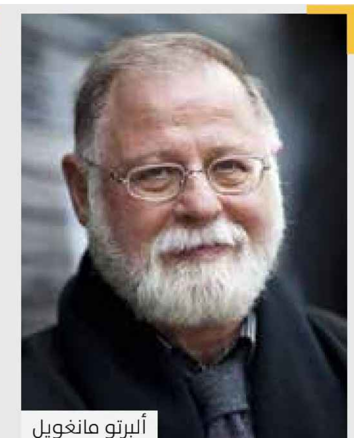
لقد اختصر المثل التالي هواجس الإنسان العلنية والخفية، وهو يتخبّط في إعصار رياح الأقدار: «المكتوب

نبحث في زمننا الحديث عن النبوءات في شعر الشعراء وسرد الروائيين لنتابع هاجسًا بشريًا قديمًا يتعلق بالسيطرة على المستقبل

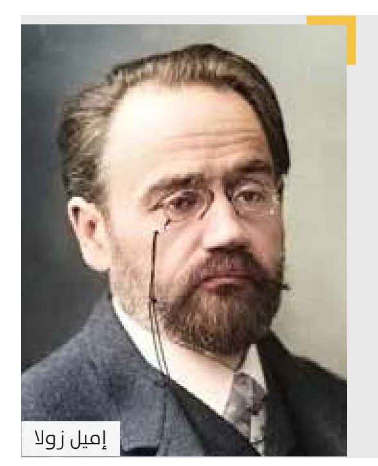
على الجبين لازم تراه العين» لكن كيف؟ الإجابة تكون بالمرآة! لكن صورة المرآة مقلوبة! يحلل ميشيل فوكو في كتابه: «الكلمات والأشياء» كيف كانت المعرفة في القرن السادس عشر، وما قبله؛ حيث كانت الأرض انعكاسًا للسماء. وعلى الإنسان أن يقرأ الإشارات في كل شيء حتى يعرف ما الذي تريده السماء وما قدّرته له؛ وذلك بأن يعيد الصورة المقلوبة إلى أصلها بأن يخرجها من المرآوية، عبر قراءة نبوءاتها المبثوثة في كل شيء من الكلمات إلى الأشياء.

لم يترك دانيال ديفو بطل روايته روبنسون كروزو من دون كتب وحيدًا في جزيرته، فمن بين الأشياء التي انتشلها من سفينته الغارقة؛ مجموعة من الكتب كان من بينها الكتاب المقدّس. استخدم كروزو الكتب ليس فقط للتعلّم وتزجية الوقت، بل للتنبؤ، كما جاء في كتاب: «المكتبة في الليل»، فأمام يأسه من النجاة، فتح كروزو الكتاب المقدس، لا على التعيين، وقرأ: «سوف لن أتركك أبدًا، ولا أتخلّى عنك». شعر أن هذه الكلمات موجّهة إليه تنبئه بما هو صائر إليه.

هذا التخييل الذي أبدعه ديفو لم يكن بدعًا، فهناك تاريخ يزدحم بالمواقف والحالات التي استخدمت فيها الكتب كأدوات للتنبؤ ومعرفة المستقبل والطالع. وأكثر من ذلك فقد كانت تحمل الموت الزؤام بين طياتها، أو النجاة. يذكر القديس أوغسطينُس في الاعترافات، أنه كان مصابًا بكرب عظيم وفجأة يسمع طفلًا يقرأ بصوت عالٍ: «خُذ واقرأ». شعر بأن هذا الصوت موجّهٌ إليه، فأمسك بكتاب يتضمّن رسائل للقديس بولس: «أخذت الكتاب، وفتحته وبدأت أقرأ المقطع الذي وقعت عيناي عليه مصادفة». كان المقطع عبارة عن تحذير من الاهتمام بالجسد ونسيان الرب. كأن صاعقة انقضت على أغسطينُس، فامتلأ بنور الثقة وطُردت ظلمة الشك، لقد ساعدته الكلمات في الكشف عن قدره بأنه سيصبح قديسًا.


ألبرتو مانغويل


والتر بنيامين


إميل زولا

إن ما فعله كروزو والقديس أوغسطينُس نجد أمثاله في مجتمعاتنا، عبر اللجوء إلى القرآن الكريم وفتحه وقراءة الآية التي تقع عيننا عليها، كي نعرف ماذا تخبئ لنا الأقدار.

رسائل الموت

يشير جان جاك روسو- «الشفاهية والكتابية»- إلى أن هناك إشارة إلى الكتابة في إلياذة هوميروس، فقد حمل بيليرفيون غافلًا إلى ملك ليسيا كتابًا يتضمن علامات كتابية تدعو إلى إعدامه. يذكرنا حال بيليريفون بما جرى مع طَرفة وخاله المتلمّس، بعد أن حمّلهما الملك عمرو بن هند كتابي موتهما إلى عامله على البحرين. إن الفرق بين مصيري طَرفة وخاله كان بين قراءة الكتاب من عدمه. من الكتاب الذي حمله بيليرفيون إلى طَرفة وخاله المتلمّس، كان للمكتوب/ الكتاب سطوة القدر، تقف أمامه متحيرًا وخاضعًا.

يقتبس ألبرتو مانغويل عن رواية لإميل زولا عن سلطة الكتاب أن شخصًا كان متحمسًا لنابليون الثالث وقد عرض عليه كتابًا يذكر فيه أنّ الإمبراطور كان فاسقًا، لم يستطع الشخص المتحمّس أن ينكر ما جاء في الكتاب، لأن: «كل شيء موجود في كتاب، لذا لا يمكن إنكاره». من جهتها أكدت الديانات السماوية هذه الفكرة، حيث يحدد مصير الإنسان يوم القيامة عبر كتابه، الذي يحمله في يمينه أو يساره، لا فكاك من المكتوب فيه. وفي لوحة جصّية من نهاية القرن الخامس عشر، لها شكل لفيفة ورقية تصور مشهد يوم الحساب، حيث تسير الأرواح عارية تحمل على صدورها كتبًا مفتوحة تحدّد مصايرها.

إن فكرة ظهور الكتب بعد الموت قديمة جدًّا، فدومًا كان الرومان يصوّرون الموتى وبيدهم كتب؛ وذلك لاعتقادهم أن مصير الإنسان يتقرّر بعد الموت. وفي بلاد الفراعنة كان كتاب الموتى (الكتالوج) الذي يساعد الميت في الوصول إلى الحياة الآخرة، ضرورة لا بد من وضعها مع الميت، كما جاء في كتاب ألكسندر ستيبتشفيتش؛ «تاريخ الكتاب».

الكتب القاتلة

قدّمت لنا شهرزاد في حكاية الملك يونان والحكيم رويان ثيمة القتل من خلال الكتاب. لا ريب أن الملك يونان الذي لم يحفظ عهدَه مع الحكيم رويان، وهو الذي شفاه من البرص، فأراد قطع رأسه، لظنه بأنه جاسوس، جاء يكشف عورة المملكة؛ وهو ما أدى إلى انتقام الحكيم رويان عبر تسميم صفحات الكتاب وإلصاق أطرافها، ممّا سيدفع، أي قارئ، لأن يفضّ الصفحات الملصقة بإصبعه، إن أراد الاطلاع على محتواها، وستأخذه العادة إلى أن يبلّل إصبعه بريقه، وعند ملامسة الإصبع للصفحات المسمومة، سينتقل السمّ إلى الفم مع تقليب القارئ كل صفحة. هذا بالضبط ما حدث مع الملك يونان الذي استعجب من فراغ الصفحات من الكتابة، فبدأ بتقليب الصفحات، صفحة إثر صفحة، حتى انتهى من الكتاب، لكنه لم يجد كلمة مكتوبة، إلا أن السمّ كان قد سرى في جسده. لقد رفض الملك يونان المعرفة المتمثلة بالحكيم رويان، فكان جزاؤه الموت، إلا أن دلالة أكثر غورًا تحملها الصفحات الخالية من الكتابة، فلو كان من مكتوب يُقرأ، لكان للملك جزاء آخر، فالموت هو كلمة (تمت)؛ الكلمة

التي توضع في نهاية المكتوب إعلانًا عن النهاية الحتمية، التي ليس بعدها من كلمات مكتوبة ونبوءات.

إن هذه الثيمة التي اعتمدت عليها شهرزاد، استند إليها أمبرتو إيكو في روايته « اسم الوردة»، فقد سمّم أحد الكهنة وريقات كتاب أرسطو «فن الشعر»؛ كي يمنع الرهبان من الاطلاع عليه، ومن يدفعه فضوله إلى ذلك سيكون الموت جزاءه. إن المعرفة نبوءة ومن يملكها سيكون بيده الحياة أو الموت.

إنّ الأقدار القطعية التي تحملها الكتابة من خلال أحرفها وكلماتها، نجدها في أصداء تجليد الكتب بالجلد البشري، فقد أورد موقع CNN بالعربي، بأن هذه الممارسة كانت شائعة منذ القرن السادس عشر عبر كتابة اعترافات المجرمين على جلودهم. وقد خلص خبراء جامعة هارفارد إلى أن النسخة الأصلية من كتاب «أقدار الروح» للكاتب الفرنسي أرسين هوسيه قد جرى تجليدها بجلد بشري بنسبة ٩٩٪. ووفقًا لمكتبة جامعة هارفارد، فإن الطبيب لودفيك بولاند، وهو طبيب في القرن التاسع عشر، قد غلّف الكتاب المذكور آنفًا بجلد مريضة عقلية توفيت إثر نوبة قلبية، وقد ترك بولاند ملحوظة يقول فيها: «كتابٌ حول روح الإنسان يستحق غلافًا بشريًّا».

كان الجاحظ يكتري حوانيت الكتب، ليطّلع على ما فيها. ويقال: إنه مات مدفونًا تحت كتبه بعد أن سقطت عليه. هذه الواقعية السحرية عن الجاحظ لها معادِلها الواقعي، فلقد ذكر ألبرتو مانغويل أن رجلًا يُدعى باتريس مور ظلّ مدفونًا أسفل كتبه التي سقطت عليه لمدة يومين، ولولا أنينه الذي سمعه الجيران، لقضى نحبه كالجاحظ.

وفي السياق ذاته يذكر موقع BBC، أنه في سجلات سجن بريستول يوجد كتاب صنع من جلد أول سجين قد أعدم في هذا السجن، الذي يعود لشاب مهووس بفتاة قتلها بحجر. وقد تضمّن الكتاب تفاصيل جريمته. يذكر الموقع العديد من الحالات الأخرى لتغليف الكتب بجلد إنسان.

سحر الكتابة

يؤصِّل والترج أونج كهانية الكتابة، فهو يقارنها بتنبؤات كاهنات دلفي التي لا يمكن معارضتها، أو مساءلة الكاهنات عنها، فلسانهن لسان الوحي. هذه النقطة دفعت المنظرين إلى القول: إن الكتابة تخلق لغة خارج السياق لا يمكن معارضتها كما يحدث مع الخطاب الشفوي، حيث يستطيع الشخص أن يعارض المتكلّم، لكن مع الكتابة فالأمر محتوم، فالكتابة تظل تقول ما هو مكتوب، سواء كان المؤلف موجودًا، أم لا. حتى إن كان ما هو مكتوب خاطئًا. ومن هنا، جاءت فكرة حرق الكتب لمنعها من القول، كما يُسجن الكاتب أو يقتل لمنعه من الكتابة. حتمية المكتوب هو ما يربطه بالنبوءات، لأن المكتوب هو تسجيل للنبوءة؛ وهذا ما نجده لدى الرومان الذين كانوا يعتمدون على إنيادة فرجيل في التنبؤ، ما دامت هي ذاتها تدوينًا للنبوءة، التي قادت إينياس من طروادة إلى تلال الكابيتول، حيث بنى مدينة روما.

> **حتمية المكتوب هو ما يربطه بالنبوءات، وارتباط الكلمة المكتوبة بالسحر والنبوءة موجود في كل المجتمعات**

إن ارتباط الكلمة المكتوبة بالسحر والنبوءة موجود في كل المجتمعات؛ وما فكرة: (الكتيبة) في مجتمعاتنا، إلا نتيجة للاعتقاد بقدرة الكلمات على التأثير في الآخر، وكشف المستقبل. يذكر أونج أن كلمة: (grammar) التي كانت تعني في القرون الوسطى: (المعرفة المستقاة من الكتب) قد تطوّرت، لتصبح بمعنى (تراث غيبي سحري) ومن ثمّ تحوّرت فيما بعد لتصبح: (glammer/ القوة الساحرة). نظرت بعض المجتمعات التي تعرف قدرًا محدودًا من الكتابة إلى الكلمة المخطوطة على أنها خطر يهدد القارئ القليل الحيطة؛ لذلك كان لا بد من الغورو/ المعلم الروحي للتوسط بين القارئ والكلمة المكتوبة. هذا الغورو تقمصته الرقابة، ليس خوفًا من نبوءة، بل رعبًا من كتاب يعرّي الواقع البائس الذي تعيشه شعوب المنطقة العربية.

في زمننا الحديث بحثنا عن النبوءات، في شعر الشعراء وسرد الروائيين. ونحن إذ نفعل ذلك نتابع هاجسًا بشريًّا قديمًا، لا يتعلّق بمعرفة المستقبل، بل بالقدرة على السيطرة على مصيره. يعرّي فوكو فكرة موت الإله، وأن الميتافيزيق ظل كما هو، وكل ما حدث هو أن نُسِب إلى الإنسان، لكن، هيهات، أن يعني ذلك أن الإنسان الميتافيزيقي إنسانٌ سيّدٌ على مصيره، يطالعه متى يشاء.

من حواف التذكر البعيد...

المدينة التي تكثفت في امرأتين

محمد عبدالوهاب الشيباني شاعر وكاتب يمني

قبل أن أنتقل إلى مدينة تعز في عام ١٩٧٤م كانت المدينة البعيدة قد اعشوشبت في ذهني الصغير على هيئة امرأتين جاءتا منها إلى القرية الوادعة مع زوجين مغامرين (في مجتمع شبه محافظ ومغلق كان من النادر أن تجد من تزوج من خارج بيئته القروية التي لم يزل مقيمًا فيها على العكس من الذين هاجروا إلى إثيوبيا والصومال وبعض دول شرق أفريقيا وغابوا طويلا، ثم عادوا مع زوجات وأطفال لم يندمجوا مع واقعهم الجديد). حضورهما المختلف -في اللبس والشكل واللهجة والتفاصيل الأخرى التي لا تتشابه تمامًا مع هيئة نساء القرية (الفلاحات)- لم يزل يحفر في ذاكرتي مثل لمعة محببة تستيقظ مع كل مقاربة تحضر في هيئة التماعات، أو ألمح فيها بعضًا من تفاصيل تلك النساء في غيرهن. غيَّب الموت، من هاتين الشخصيتين، إحداهن قبل سنوات قليلة، ولم تزل الأخرى تدب على أرض غريبة خارج المدينة القديمة، التي ولدت وعاشت فيها لأكثر من خمسين عامًا.



استيقظنا ذات صباح بعيد على خبر عودة جار لنا يعمل في المدينة، برفقة زوجته الثانية التعزية التي تزوجها حديثًا، وأنزلها، في زيارتها الأولى إلى القرية، في مسكن والده القديم، ولم يُسكنها في منزله الخاص الذي تقيم فيه زوجته الأولى مع أولاده. فضول النساء والأطفال في القرية قادهم إلى التسلل باكرًا إلى المسكن الذي نزلت به الضيفة لمشاهدة تلك المرأة التي تجرأ فيها الزوج وأردفها على زوجته الشديدة والجميلة. كنت واحدًا من الأطفال الذين تسللوا إلى (الخلوة) العلوية في الدار القديم، التي لم أعهدها من قبل بتلك الروائح الناعمة، ولا بدكتها الترابية المفروشة بعناية، ولا بالنورة البيضاء التي رُشت بها أخشاب السقف العلوية الرفيعة، فتداخلت رائحتها برائحة الريحان الموضوع بزهرية بدائية مصنوعة من علب الأناناس الفارغة خلف نافذة حجرية صغيرة، يغطيها من الخارج شباك خشبي بظلفتين متشققتين، يطل على باحة الدار، الذي كان يُسمى (لهْج).

كانت الضيفة تقتعد (الدكَّة) الترابية المفروشة بمرتبة



> حضورها المختلف -في اللبس والشكل واللهجة والتفاصيل الأخرى التي لا تتشابه تمامًا مع هيئة نساء القرية- لم يزل يحفر في ذاكرتي مثل لمعة محببة تستيقظ مع كل مقاربة تحضر في هيئة التماعات

إسفنجية جديدة وعليها ملاءة صينية سماوية ومخدات مكيسة بأقمشة من لون قريب عليها صور عصافير وورود وكلمات بالعربية منسوجة بذات القماش، وهي في الغالب كانت كلمات مثل تصبحون على خير وحياة سعيدة وغيرها من الكلمات، التي صرت أفك حروفها بعد وقت قصر من على ذات الأقمشة التي تتزين بها الأسرَّة.

كان بيدها كأس (شاهي ملبَّن) قدمته لها العمة، وهو في ظرف الضيافة حاجة معتبرة؛ لأن تناول الشاهي السادة (الشاهي الأحمر) كان الشائع في الحالات العامة، وتناول الشاهي الملبَّن كان لا يتم في إلا في المناسبات الكبيرة. جملة تفاصيل اختزلتها الذاكرة عن الضيفة من تلك المشاهدة، فقد كانت امرأة تجاوزت مرحلة الشباب بقليل؛ متوسطة القامة ببشرة بيضاء ناعمة، تلتمع في فكيها أسنان مذهَّبة نبتت بين أسنان جيرية داكنة، يتميز بها سكان المدينة التي كان لمائها بتركيبته الكلسية أثره في صبغة أسنان أبنائها.

كانت تلبس ثوبًا أبيض مطرز بعقصات وشرائط دقيقة ملونة بأكمام واسعة، تنحسر من الأعلى عن يدين بيضاوين ممتلئتين منقوشتين بخضاب أسود داكن. كنت أرى النقش لأول مرة وأنا مبهور من التفاصيل الدقيقة التي تغطي ظاهر الكفين والساعدين بورود بدائية، ولم يكن يكسر هذا النسق غير حناء حمراء، تغطي باطن الكفين ورؤوس الأصابع وأظفارها الدقيقة، أما السروال المصنوع من ذات اللون بفتحته السفلية الواسعة الملونة فقد كان يصل إلى أسفل الساق، حيث تبرز تحته قدمان بضتان مطليتان بالحناء المنقوشة. كان يطلق على الفستان وقتها بـ(الشنن) ويطلق على السروال (شارلستون) أحد أشهر موضات (هيبز) السبعينيات.

كانت الضيفة تغطي رأسها بمقرمة (طرحة) شفافة حمراء تبيِّن كثافة شعرها الناعم، وتترك للصُّفَّة اللامعة

(خصلات الشعر الأمامية الكثيفة) البروز على مقدمة الوجه. كان صندلها الأسود بسيوره المعدنية موضوعًا بعناية جوار الدكة.

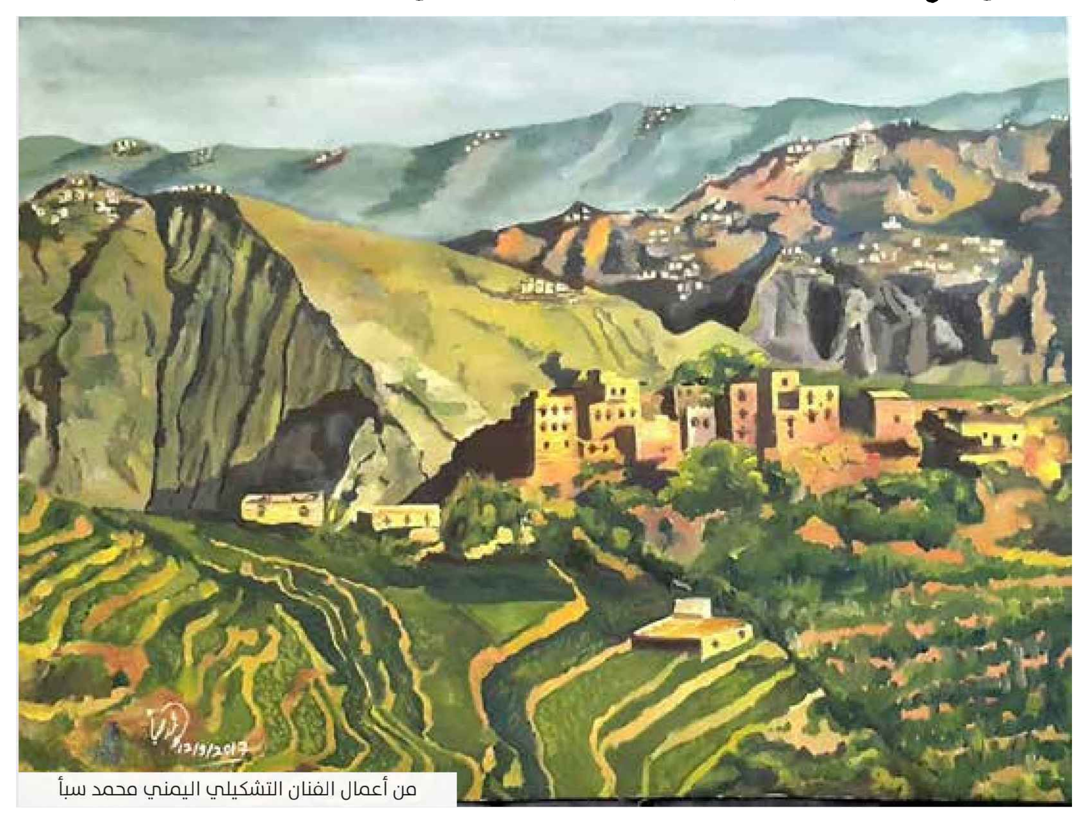
حينما عدت إلى المكان ذاته عصرًا كانت الضيفة برفقة زوجها، يتناولان قاتًا بأعواد طويلة وأمامهما مداعة (أرجيلة) فضية طويلة يتناوبان على قصبتها المشغولة بخيوط من الصوف الملون، وكانت تلك صدمة ثانية لي؛ إذ لم أعهد أيًّا من نساء القرية يتناولن القات ويدخنَّ التتن، وإن كانت صفة تلازمت بالمهمشات وكبيرات السن اللواتي استقررن في المنطقة من خارجها. كانت أنيقة بشوشة وملابسها كانت تخيطها بنفسها بحكم اشتغالها بالخياطة، وكنت لاحقًا كلما رأيت امرأة أنيقة بتعز ذهب فكري إلى اشتغالها بالخياطة.

زهرة

كنا نلعب في سائلة القرية الجافة (الوادي) في عصر أحد الأيام، وفجأة سمعنا هدير محرك سيارة قوي قادمًا من أسفل المجرى فاندهشنا كثيرًا؛ لأننا كنا غير معتادين وقتها على سماع هذه المحركات بسبب عزلة المنطقة غير المربوطة بالطريق العمومي الذي يربط مدينة (تعز) بمدينة (التربة)، وبالتالي لا تصلها السيارات القوية إلا بمشقة، ونادرًا جدًّا؛ وما كنا نسمعه بأوقات متباعدة صوت حراثة حمراء مستجلبة من خارج القرية لتقليب تربة الأحوال (الحقول) قبل موسم البذار والحصاد، وكنا نطاردها من مكان لآخر لمشاهدة عجلاتها الخلفية العملاقة وهي تترك أثرًا نقشيًّا متداخلًا على التراب الناعم، ومحراثها الذي يذهب عميقًا في الطين الجاف.

تركنا لعبنا وركضنا باتجاه الصوت القوي، فوجدنا أمامنا سيارة كابية عتيقة تتغطى كبينتها الأمامية بطربال قوي، وينفتح حوضها الخلفي على السماء. في الكابينة كان السائق بملابسه العصرية (جاكيت جينز حائل يغطي تيشرت مموه على بنطلون من ذات الفصيلة واللون، وجزمة بنية سميكة وكاب). فمه كان محشوًّا بالقات، يكابد حتى يتحايل على الصخور للمرور بينها للوصول بالسيارة إلى أسفل القرية.

وإلى جوار السائق كانت تجلس امرأة بشرشف أسود (قطعتان من الملابس السوداء؛ الأولى تغطي ملابس الجزء الأعلى من الجسد، والثانية لتغطية أجزاء ما تحت



من أعمال الفنان التشكيلي اليمني محمد سبأ

الخصر إلى القدمين) ومقرمة سوداء شفافة تغطي الوجه ولا تمنع من معرفة تفاصيله. توقفت السيارة على بعد أمتار من عقبة صغيرة أسفل القرية، فتَرَجّل السائق ثم تبعته المرأة، التي أخرجت بعدها طفلين صغيرين أحدهما كان نائمًا إلى جوارها.

لم نكن نعرف هوية الرجل إلّا حينما هبطت أخته الظريفة العقبة مسرعة، وعلى لسانها عبارات الترحيب ودعوات السلامة، وتتبعها والدتها بخطوات أهدأ. بعد السلام حملت الأخت، وبمساعدة بعض الأولاد، الأغراض القليلة التي كانت موضوعة في حوض السيارة وحملت أمها الطفل المستيقظ بعد أن رفض الاستجابة لها أول الأمر. أما الزوجة فقد حملت طفلها النائم، وكان يبدو على مشيتها أثر الإرهاق الشديد. قبل أن نعود للعبنا، بقينا نحوم حول السيارة ونكتشف تفاصيلها لبعض الوقت، وكنت أستعرض أمامهم خبراتي من معرفتي بالسيارات التي اكتسبتها من رحلتي القصيرة إلى عدن قبل ذلك بعام.

بعد أيام قليلة أمسكتني أمي وذهبت بي إلى مسكن الأسرة التي جاء ولدها مع زوجته من المدينة، والذي لم يكن بعيدًا من مسكننا، وأوصلتني إلى الضيفة حتى تنظف لي جرحًا غائرًا في الركبة اليمنى أُصِبتُ به بعد سقوطي على حجر حادّ في الوادي، وكانت القرية قد عرفت أن الوافدة تعمل دكتورة في المدينة (اتّضح لاحقًا أنها كانت صحية بسيطة).

استقبلتنا ببشاشة، بجثتها القصيرة القمحية الممتلئة، وبفمها الواسع الذي يتغطى بأسنان مكتملة سوداء. وبعد قليل من الأسئلة والنصائح أخرجت من حقيبتها الجلدية بعض المطهرات والشاش والقطن وكبسولات طبية صغيرة بلونين أصفر وأحمر (مضاد حيوي) كنا نسميه (سُمّ الجراح)، ثم بدأت بالتنظيف وأنا أصرخ من شدة الألم.

كنت أتردد عليها كل يومين حتى شُفِي جرح ركبتي، وكان يشدني إليها شجوها وسلوها؛ إذ كانت دائمة الضحك والغناء واللطف. ملابسها بسيطة (زنن تعزية مزركشة إلى أسفل الركبة وتحتها، وسراويل من ألوان فاتحة وواسعة تنتهي بثنيات مطرزة أسفل الساق)، وتنتعل شبشبًا بلاستيكيًّا بكعب صغير تتغطى مقدمته بوردة من ذات اللون.

بعد شهرين من مكوثها في القرية حولت فناءً صغيرًا خلف البيت القديم إلى حديقة منزلية جذابة، زرعت فيه النعناع والفلفل الأخضر والطماطم والريحان، والأهم أنها رمت بينها بالقليل من بذور عباد الشمس، التي حينما نمت كانت زهراتها الصفراء العريضة، تتعقب شمس الصيف في شروقها وغروبها ونحن في انبهار.

بعد سنوات قليلة وأنا خارج من مدرسة الثورة القديمة سمعت من يناديني باسمي، فالتفت في زحمة الطلاب فرأيتها بذات الهيئة التي وصلت بها القرية أول مرة. كانت واقفة تنتظر والدها المدرس المسنَّ اللطيف ذا اللحية البيضاء الكثة، الذي كان يعطي الطلاب دروس الدين والقرآن لإعادته إلى البيت القريب في وادي المدام، فعرفت ساعتها لماذا هي بكل هذا اللطف، ولماذا هي غزيرة السلى.


من أعمال التشكيلي اليمني مظهر نزار

بعد شهرين من مكوثها في القرية حولت فناءً صغيرًا خلف البيت القديم إلى حديقة منزلية جذابة، زرعت فيه النعناع والفلفل الأخضر والطماطم والريحان

علي بلجراف
باحث مغربي

التراث والهوية بين شحرور والخطيبي

انشغل المفكرون العرب على اختلاف مجالات تخصصهم ومرجعياتهم الفكرية والفلسفية، منذ بزوغ ملامح العصر الحديث، بموضوع التراث، رابطين إياه بموضوع الهوية القومية والدينية، ولعل من أبرز هؤلاء المفكرين، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، محمد عابد الجابري، وطيب تيزيني، وعبدالكبير الخطيبي، ومحمد شحرور. هؤلاء المفكرون الذين توزعوا على جناحي الأمة العربية الشرقي والغربي، عبروا عن أفكار وتصورات مختلفة، تتداخل أحيانًا، وتتعارض أو تتقاطع أحيانا أخرى. وتحاول هذه المقالة التركيز على مسألة التراث والهوية وما تثيره من إشكالات الأصالة والمعاصرة والتحديث كما يتصورها المفكران السوري محمد شحرور والمغربي عبدالكبير الخطيبي.

التراث والكتاب

تتبنى أفكار شحرور وأطروحاته على تمييز دقيق وواضح بين مفهومي التراث والكتاب (الوحي)، فالكتاب المتضمن للرسالة والنبوة عنده ليس تراثًا لأنه موحى نصًّا ومحتوًى، أما التراث فهو يحيل على فهم بشري نسبي لنص هذا الكتاب تراكم عبر العصور والمراحل التاريخية. ولا نجد



مثل هذا التمييز الواضح بين مفهومي التراث والكتاب إلا عند المفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي. ومن دون الخوض في التفاصيل يمكن أن نلاحظ بسهولة أن بعض القراءات الحديثة والمعاصرة للتراث العربي الإسلامي لا توسم فقط بعدم تمييزها بين مفهومي التراث والكتاب، بل يميزها أيضًا كونها ترنو مباشرة إلى ما يمكن أن يوجد في التراث من عناصر قابلة للاستثمار السياسي في الحياة المعاصرة. والممكن استثماره من التراث، بنظرها، ليس هو كل التراث بل ما يتبقى منه، وما يتبقى منه هو وظيفته الأيديولوجية.

إن محمد عابد الجابري صاحب كتاب «نحن والتراث» على سبيل المثال يؤكد منذ البداية «إن القطيعة التي ندعو إليها ليست القطيعة مع التراث بل القطيعة مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحولنا من «كائنات تراثية» إلى كائنات لها تراث». يبحث الجابري ومعه تيزيني ومروة أيضًا في التراث عما يمكن استثماره في الحاضر لكسب معركة سياسية أي مضمونه الأيديولوجي، أما مادته المعرفية فإنها «تضايقنا وتشوش تواصلنا الأيديولوجي والفلسفي» معه. ليست القطيعة المعرفية هي الهدف الأساسي لهذا الموقف من التراث. ولا غرابة في ذلك ما دام التراث بالنسبة له عبارة عن مفهوم مختلط يشمل الكتاب وما أنتج حوله وعلى هامشه من تأويلات وقراءات بشرية. بينما مفهوم التراث واضح ومحدد عند شحرور ولا يندرج ضمنه الكتاب بل ما أنتج حوله وعلى هامشه.

لا يستهدف هذا الموقف في مجمله إذن تفكيك المفاهيم التراثية من أجل إعادة بنائها معرفيًّا بقدر ما يتوخى استثمار ما كانت تمثله في الماضي من مواقف أيديولوجية لكسب معارك سياسية في الحاضر. فهو يتقصد الأيديولوجيا وليس المعرفة بالدرجة الأولى. يبدو هذا التوجه واضحًا من قول الجابري: «ولذلك تجدنا نتجاوب الآن نحن أبناء القرن العشرين مع بعض التطلعات الأيديولوجية للفلاسفة الذين عاشوا قبلنا، ولا نتجاوب مع المعرفة التي استعملوها في فلسفاتهم». هذا الإدراك الإيجابي نفسه لعلاقة المفكر المعاصر بالتراث هو السائد عمومًا عند طيب تيزيني وحسين مروة؛ إذ لا يقرأ التراث من أجل إعادة بناء مفاهيم جديدة أو من أجل التفكيك المعرفي، بل من أجل استعادة بعض ما يعدُّه الجابري «وظائف أيديولوجية» ماضية من أجل استثمارها

> **مثلما تقاطعت أطروحتا شحرور والخطيبي حول مفهوم التراث والأصالة، فإنهما تلتقيان أيضًا حول نقد الموقف التقليداني السلفي، الذي تتحول معه مسألة الوجود من مسألة متعددة الأبعاد إلى تراثية متشبثة بصورة جامدة بالماضي**

في الحاضر أو بعض ما يعدُّه حسين مروة وطيب تيزيني «نزعات مادية» و«جوانب مضيئة» أو «مشرقة» في تراثنا.

وهذا ما لاحظه الدكتور علي أومليل عندما أكد أن «اهتمام العرب بتراثهم المكتوب ليس من قبيل العلم لذاته... فهو يرفض أن يكون الهدف من قراءة التراث استثماره فيما يعنينا من قضايا واستنطاقه للإجابة عن أسئلة اليوم؛ إذ إن في ذلك خلطًا بين «نظم الفكر ومنطق الثقافات» أو «قفزًا فوق العصور» بالتعبير الهيغلي. في مقابل هذا الموقف الأداتي توجد معالم قراءة مختلفة تنظر إلى المفاهيم بوصفها «وقائع تاريخية تأخذ بنيتها بالنسبة لتفكير خاص وأحداث معينة في الزمن والمكان... ولكن أيضًا بواسطة مجموع تحولي بين التاريخ والعلم والأيديولوجيا»، وهي تروم تفكيك المفاهيم التراثية الأساسية لإرغامها على قول تاريخها الخاص في أفق إعادة بنائها من جديد. لعل هذا ما يأخذه على العاتق كل من شحرور والخطيبي، كل ضمن دائرة اهتمامه واشتغاله.

حول الأصالة والمعاصرة

تفتح القراءة الشحرورية آفاقًا كونية أمام الفكر الإسلامي في مجال السياسة والاجتماع البشري، بالتعبير الخلدوني، من خلال تركيزها على المشترك البشري ممثلًا في ثلاثية: القيم والشرائع (القوانين) والشعائر. فلا وجود لقيم خاصة بمجموعة بشرية محددة أو بمِلّة معينة لأنها خضعت للتراكم، ليس عبر تعاقب «ديانات الكتاب» فحسب، بل عبر تعاقب النبوات والرسالات من نوح إلى محمد. أما الشرائع أو القوانين فقد خضعت للتطور نحو

الأحسن عبر المسار نفسه في حين تميزت الشعائر وطقوس العبادة بالاختلاف والتعدد. يؤدي إدراك هذا الثلاثي الذي هو أساس المشترك البشري (القيم والشرائع والشعائر) على هذا النحو إلى فهم جديد لمعاني الهوية والأصالة والمعاصرة في ارتباطهما بمفهوم التراث في الأذهان والأعيان، وما يرتبه ذلك مواقف وسلوكيات لدى الأفراد والجماعات.

يقوم هذا الفهم الجديد، عند شحرور كما عند الخطيبي، على تجاوز علاقة التضاد بين الملل والثقافات والهويات والأعراق، التي ترتدّ في أصلها إلى تمثلات مستمدة من فهم تراثي عتيق ومتجاوز، نحو أفق القطيعة من أجل تأسيس فهم جديد يقوم على الاحتواء والتجاوز، وعلى الانفتاح على الغيرية. فكيف تتقاطع تصورات وأفكار هذين المفكرين في هذا السياق حول التراث والهوية والأصالة والمعاصرة؟

يتقاطع مشروع شحرور في قراءته المعاصرة مع مشروع «النقد المزدوج»، للمفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي في شِقِّهِ المتعلق بنقد التراث الإسلامي. يؤكد الخطيبي أن التراث ينبغي تملكه، والهوية يلزم اكتساحها وغزوها، والغير لا يصبح مجرد آخر مختلف وليس عدوًّا إلا إذا «أعيد فيه التأمل وأزيح عن مركزه وحول عن تحديداته المهيمنة».

إن التراث الذي يشكل ذاتيتنا أو نعتقد أنه لنا وحدنا ينبغي أن نتملكه ونبنيه بفكرنا، والهوية أي ما يشكل تميزنا عن الآخرين، أو نعتقد أنه يشكل ذلك التميز، يجب أن نخترقها أيضًا بفكرنا ولا نطمئن إلى ما يعطى لنا فيها من دون إخضاعه للتفكير. أما الغير فينبغي أن يصبح في هذا التفكير مجرد آخر مختلفًا اختلافًا مشروعًا عنا تمامًا، كما نختلف نحن من جهتنا عن الآخرين. لكن هذا كله لن يتحقق، حسب الخطيبي، إلا عندما نحول بالفكر هذا الآخر عن مركزه المزعوم ونزحزحه عن تحديداته المهيمنة.

يفكر الفيلسوف المغربي إذن ضد ما يسميه «هوية وحشية» و«اختلافًا متوحشًا» و«أصالة عمياء» ترسم حدودًا وفواصل مطلقة بين الأنا والآخر، وتقذف بالآخر في خارج مطلق. غير أن هذا لا يعني شرعنة المساس بالخصوصيات الثقافية واللغوية للمجتمعات البشرية،

> يفكر الفيلسوف المغربي إذن ضد ما يسميه «هوية وحشية» و«اختلافًا متوحشًا» و«أصالة عمياء» ترسم حدودًا وفواصل مطلقة بين الأنا والآخر، وتقذف بالآخر في خارج مطلق

التي تضمنها العهود والمواثيق الدولية على قاعدة الحرية والحق في الاختلاف، بل يعني الحذر من إمكانية تحول التشبث بمفهوم الخصوصية إلى مجرد ذريعة من أجل رفض ومناهضة المكتسبات المتراكمة للبشرية، في مجالات المعرفة والقيم والحقوق والقوانين.

وحسب شحرور فإن كل ما تصدره برلمانات العالم المعاصر تشريعات تندرج في إطار ما أحل الله للناس ولا تخرج عنه. فعلى الرغم من أن بعضها يكون قد قنن بعض أنواع الزواج مثلًا فإن ذلك لا يعني أنها قد حللت أو حرمت ما هو حرام أو حلال دينيًّا كما قد يعتقد بعض.

سواء عند شحرور أو الخطيبي، فإن «آخر التراث لا يمكن أن يكون إلا التراث نفسه». في المقام الأول، يريد الخطيبي أن يضع «بوضوح وبمنهجية مشكل مقومات كتابية تستعير من تراث ما المصادر الضرورية لتفكيك هذا التراث ذاته»، وإذا كان النقد المزدوج يتركز حول التراث الإسلامي والميتافيزيقا الغربية بنزعتها «الأنطو-ثيو-مركزية»، فإن شحرور بتصديه للتقليدانية التراثية السلفية في تلاوينها المختلفة يتقاطع مع إستراتيجية النقد المزدوج للخطيبي. من هنا تأكيده ضرورةَ إخضاع التراث عمومًا والفقهي منه على وجه الخصوص للنقد وتمييزه من الكتاب.

إن الكتاب الذي يتضمن الرسالة والنبوة هو وحي بالنص والمحتوى، أما التراث فليس إلا فهمًا نسبيًّا ومرحليًّا لهذا الوحي في عصر من العصور. إن التراث بهذا المعنى هو النتاج المادي والفكري الذي يصل إلى الخلف من السلف، فلفظ «تراث في معناه الحرفي هو ما يخلفه الميت لورثته». وهو يعمل عمله في تكوين شخصية الخلف قلبًا وقالبًا أي من حيث التفكير والسلوك. وإذا كان التراث يعني نوعًا من العودة إلى الماضي فإن هذه العودة تدل على

حركة للجسم والعقل أي لما يشكل، حسب الخطيبي، الجذور الطبيعية والتاريخية التي تحدد كيان الإنسان. غير أن التراث؛ إذ هو نتاج النشاط الإنساني الواعي عبر التاريخ، فإن زمنه هو الماضي، فنحن «نسينا أن الأموات ما زالت تنادينا منذ زمن طويل، نسينا أن كل أمة تتكون من وحدة الأموات والأحياء». لكن أي أحياء وأي أموات؟ يجيب الخطيبي: «نحن أبناء هذا العصر نريد التأمل في مسألة جميع الأموات؛ ذلك لأن «أصل أي أمة يكون مقنعًا متجاوزًا تمامًا المميزات السلالية والعرقية».

ولأن المعاصرة تعني التفاعل مع النتاج الفكري والمادي المعاصر، فإن التراث والمعاصرة متداخلان ومتفاعلان. لكن إذا كان لا خيار في الانتماء إلى التراث بالنسبة للأفراد والمجتمعات، فإن الخيار متاح في انتقاء المعاصرة سواء من التراث أو من منجزات العصر الحاضر، وباختيارنا نحن المعاصرين هنا والآن، إنما نصنع تراثًا للأجيال القادمة. لهذا فإن من صنعوا التراث الإسلامي هم من الناس ونحن من الناس أيضًا، «هم رجال ونحن رجال»، بتعبير أبي حنيفة النعمان.

للأصالة حسب شحرور اتجاه مزدوج نحو التراث ونحو المعاصرة معًا، أي نحو الجذور الضاربة في القدم، وهذا هو التراث، لكنها جذور حية دومًا ومثمرة، وهذه هي المعاصرة. فالجذور من جهة والأغصان المثمرة من جهة ثانية هما العنصران المتكاملان في مفهوم الأصالة. أن نكون أصيلين في المجال المعرفي معناه أن نستفيد من كل تراكمات المعرفة البشرية، بما في ذلك المنجزات التراثية في كل المجالات المعرفية.

غير أن واقع حال الحضارة الإسلامية اليوم واقع مفارق. فهو، إذ يكشف توافر عنصر الجذور، يتكشف معه في الوقت نفسه غياب الثمار. فقد «جفت ونضبت»، وبتعبير الخطيبي فما زال بعض منا يعيش في وهم «أصالة عمياء» تمشي في ظلام الفكر و«الاختلاف المتوحش» الذي يرمي بالآخر في خارج مطلق. وهذه، حسب شحرور، سلفية وليست أصالة. «فالأصالة لها مفهوم إيجابي حي أما السلفية فهي عكس ذلك تمامًا». ففي حين تنغرس الأصالة في روح العصر، تدعو السلفية التقليدانية المتزمتة إلى اتباع خطى السلف خارج الزمان والمكان. فالسلفي المتزمت قد اغتال التاريخ، وأسقط العقل وهو يعيش في القرن العشرين مقلدًا القرن السابع.

> **تفتح القراءة الشحرورية آفاقًا كونية أمام الفكر الإسلامي في مجال السياسة والاجتماع البشري، بالتعبير الخلدوني، من خلال تركيزها على المشترك البشري ممثلا في ثلاثية: القيم والشرائع (القوانين) والشعائر**

التقليدانية التراثية تعوق التحرر

مثلما تقاطعت أطروحتا شحرور والخطيبي حول مفهوم التراث والأصالة، فإنهما تلتقيان أيضًا حول نقد الموقف التقليداني السلفي، الذي تتحول معه مسألة الوجود من مسألة متعددة الأبعاد إلى مسألة روحية عقدية بالدرجة الأولى، وإلى تراثية متشبثة بصورة جامدة بالماضي، والحال أن الماضي يتغير مع الحاضر والمستقبل. يعبر الموقف التقليداني، في نظر الخطيبي عن «أصالة عمياء» تؤدي إلى نكوص في الجسم والعقل، في الفرد وفي المجتمع. ولعل هذا ما يشير إليه شحرور أيضًا ويعنيه عندما رأى أن التقليدانيين السلفيين القدماء والمعاصرين يجعلون من نمط الحياة في القرن السابع نمطًا شموليًّا لكل البشر فوق الزمن والتاريخ.

فنحن مع هؤلاء «ننتقل من القرن السابع إلى القرن العشرين لنقدم إسلام القرن السابع في القرن العشرين. في هذه العملية اللاتاريخية يتم تشويه التاريخ والتطور والزمان والمكان، وينتج لدينا إسلام خيالي يعيش في فراغ وخارج التاريخ ودين لا علاقة له بالحياة، بل خارج الحياة». فإذا كان الأنصار مثلًا قد استقبلوا النبي صلى الله عليه وسلم في يثرب بالغناء الجماعي والضرب على الدفوف، فلأن هذا الذي كان متوافرًا عندهم. «من هنا يتبين حسب شحرور أن «الموقف الذي اتخذه الفقهاء من الفنون موقف تاريخي كان صالحًا لفترتهم وعصرهم، وقد تغيرت الفترة والعصر وهذا مسوغ لتغيير المفاهيم». لقد تحول موقفهم التاريخي إلى موقف فوق التاريخ.

أرض الإشارات: أميركا في نثار اليوميات

حاتم الصكر ناقد عراقي

نافذة في إطارَيْن

ثمة تعارضات بين نافذة تنسي الجنوبية، ونافذة التذكر البغدادية. لكل منهما إطار مختلف. بغداد تكثف ضباب الذكرى على زجاجها. ونافذة تنسي تهب رشوة التأمل. ومن المفارقات أنني سأعلم من مواطن هنا، أن تنسي سميت باسم مدينة (تناسي) الصغيرة التي سكنها الهنود، أو السكان الأصليون كما يُسَمَّون، وتعني مكان اللقاء. بالنسبة لي كانت احتمال وداع لكتاب حياتي الذي جمعتُ صفحاته الخمس والستين بصبر وعناء. ولا لقاء هنا يطمئن حنيني إذن. الناس تتعارض خطاهم وطرقهم في لهفة واضحة لا تخفيها الرصانة المصطنعة والهدوء. ابتسامة باردة تطالعك يمكن تأويلها بمرادفات عدة. أحيانًا تمسك امرأة بمحدق فيها، فتقول كفى! بلغة الابتسام. وأحيانًا تكون هروبًا من كلام يخشون أن يجرَّ كلامًا، كما في الأليغورة الشعبية العربية.

ما يناله مقيم مسنٌّ لا يمكن أن يناله في بلاده التي فر منها خوفًا. تصلني برسائل نصية مواعيد تجديد الدواء واستلامه. ولا يبخل طبيب بمشورة. اخترت طبيبًا جزائريًّا ليس لتجاوز الحواجز اللغوية والثقافية، بل لدماثته وتعاونه. صار يعرف أدوائي حدسًا، قبل أية معاينة. طالما أوصاني بالرياضة. وفي المتنزهات الكبيرة والكثيرة هنا ما يغري بذلك. صباحًا في اعتدال الجو أتريض في متنزه أدوين ورنر القريب. متاهة من الشجر والممرات تتقاطع، وتمتد بلا نهاية واضحة للبصر. هو في الحقيقة متنزهان ضخمان لعائلة واحـدة، أتيحا كحديقة عامة. أعمار مختلفة، وحبور صباحي على الوجوه، يزيده الطقس والطبيعة شعورًا بالرضا.

طبيعة تتنوع وتأسر الشعور. كنت أقف مع صديقي الشاعر فضل خلف جبر في كراند رابد بميشيغان، عند بدايات بحيرة ميشيغان، ثاني البحيرات العظمى الخمس، التي لا يرى لها ساحل. في الأفق تبتعد متسعة، لتمضي بمائها عبر أربع ولايات. ثم بعد أعوام سأقف عند ساحلها في شيكاغو. مد البصر تلوّح لك كصديق تلتقيه مجددًا. ماء يرش على الروح رذاذ الشجن والتذكر: الحبانية والكوت، ومياه كثيرة لا تكفّ عن الجريان في نهر الذاكرة.



عطايا الجنوب

يهب الجنوب لساكنيه ومهاجريه فكرةَ قراءةٍ تقوم على سمة المحافظة. فلا ترى ما ستراه في المدن الكبرى. دور العبادة الكثيرة لا تتلاءم حتى مع عدد السكان. تحيط بسكني في حي صغير ثلاث كنائس كبيرة تتقابل وجهًا لوجه. ولكن لا تديّن يبدو في العمق. فهو ممارسة توصل أبناء مهاجرين قدامى بماضيهم، حين عثروا في المكان الأميركي على ملاذ من الاضطهاد الديني في أوطانهم الأولى، ولا سيما في أوربا. وستزدهر بسبب ذلك موسيقا الغاسبل الدينية أو الإنجيلية، والترانيم المصاحبة لها، التي أسهم فيها الموسيقيون والمغنون من الأميركان الأفارقة حتى في عصر استعبادهم. وسيكون للخطاب الديني حضور مظهري. أكبر سلسلة مستشفيات ضخمة في المدينة باسم سانت توماس. وفي عياداتها، حتى في قاعة العلاج الطبيعي، نسخ من الكتاب المقدس، وعرضٌ لمن يريد أن تقام له الصلاة. وتسهيلًا يمكن تلبية طلبه عبر الهاتف أو الزوم مؤخرًا، اضطرارًا للتباعد الذي فرضته الجائحة. ولكن ذلك يتم بما لا يضايق الحريات الشخصية، أو الخصوصيات الدينية الأخرى.

طالب جامعي شاب مدَّ يده إليَّ، وهو يحمل نسختين مترجمتين من ملحمة جلجامش. كيف حدس أنني من بلد جلجامش؟ لم يكن ذلك في حسابه. بل اكتشف من لون بشرتي أنني شرقيّ، وذلك عالم واحد بالنسبة له

ما يخفف ذلك السكون الاجتماعي، والقنوط العام في الأمزجة هو أن مدينة ناشفيل، العاصمة التي تسقط الياء منها تخفيفًا في اللفظ، هي مدينة موسيقا الريف كما تعرفها الولايات كلها. هنا يتزاحم السيّاح على قاع المدينة، ومركزها حيث الموسيقا الحية تبدأ منذ الضحى. ضجيج تخلقه تقاطعات العزف من محل لآخر في شارع واحد بجانبيه وتفرعاته. اسمه يوجه إيقاع رواده: برودواي. إحياء لاسم المسرح الشهير في نيويورك، والشارع المسمى باسمه، وعروضه الموسيقية. هنا أيضًا عدة شركات للتسجيل والإنتاج الموسيقي الأشهر في الولايات المتحدة. ويكاد قاع المدينة أن يكون حكرًا للسيّاح. إنه ينبض بالحياة والفن. لكنه صاخب ومكتظ. من الصعوبة أن تجد موقفًا مناسبًا لسيارتك، ولا سيما أيام العطل الأسبوعية والمناسبات.

تتنازل أرقام الشوارع وسط المدينة، وتتداخل تفرعاتها، لكن الرمزي هو أن نهر المدينة (كمبرلند) ينتهي

كهامش على متنها، ويكون رقمه صفرًا في متوالية الترقيم. وعلى ضفته تنزوي بضع مبانٍ تراثية تذكّر بتاريخ المدينة، تبدو كجزيرة وسط المباني الحديثة وناطحات السحاب. تجاورها كيدًا ومفارقة بناية الاتصالات الكبرى. يسميها الناس الباتمان؛ لأنها تنتهي بجناحين بارزين كعمودين يحيلان إلى رداء الباتمان الشهير.

تضررت المباني التراثية التي تذكّر بطراز العمارة القديم، بفعل قنبلة فجّرها مواطن مهووس أول أيام عام ٢٠٢٠م. وجاءت متوافقة مع كارثتين: عاصفة دمرت جزءًا من أحد أحياء المدينة. وطلائع فيروس كورونا الذي بدا زائرًا عابرًا حينها. بالقرب من ذلك المكان يقف عازف بنصف إغماضة، وبجانبه كلبه، ينتظر ما يرمي له العابرون في قبعة أودعها عند قدمي الكلب الأماميتين، كأنما ليعلن هذا


البانثيون


جهة نهر الكامبرلند



معرض شخوص بيكاسو-مركز فرست للفنون البصرية -ناشفل

الفراق بين ماضي المدينة المدمر بالتفجير، وحاضرها الذي ينمو بالعزف على مقربة من ركام الدمار. قريب منه مكان كان يستخدم لحبس المستعبَدين وأسرى الحرب الأهلية أو حرب الاستقلال. أحد الجسور هو جسر جون سيجنتلر، مخصص الآن للمشاة. من هناك أطل على المدينة غالبًا، وأرى أحشاء عماراتها وهياكل مبانيها القديمة وسطوحها. بضع حانات متواضعة يبدو عليها القِدم، تركها أصحابها هكذا لتجذب فضول الزبائن السائحين الباحثين عما هو مختلف واستثنائي. ثمة فرصة هنا ليتابع عابرو الجسر البطِرون أقدام الأسرى الذين كانوا يُؤخَذون في الحرب الأهلية إلى الجهة الأخرى من النهر المسماة (شلبي)، لِيُتَخَلّص منهم.

جسر المشاة تخليد جميل قرأته بكونه عقابًا للصمت ونسيان العناء الإنساني، كما حاق بالذاهبين إلى مجهول المصاير. عن يمينه تريد المدينة أن تستعيد عافيتها، فيطالعني ملعب نيسان الذي أناور أسيجته وفضاءاته وأهرب منه إلى الكورنيش القريب. إنه مخصص لكرة القدم الأميركية التي لم أستطع التآلف معها نظامًا ولعبًا. لا تعجبني كرتها الإهليلجية الشكل. مهووسون كثر يحملونها رمزًا حتى في لوحات مفاتيحهم. بدأ أحفادي يتفهمونها ويتابعون مباريات فريق التايتانز الذي يمثل الولاية. انشطار آخر بيني كمهاجر عجوز في ذاكرته كرة القدم التي تضج بها ملاعب الطفولة المتواضعة، وبين أحفادي الذين نشأت المدينة في وعيهم جزءًا فجزءًا، ووجدوا في عراك اللاعبين للحصول على الكرة بأيديهم متعة ودهشة. دومًا أحاججهم لتسفيه اللعبة، أنها مغالطة تبدأ من عنوانها. فهي كرة قدم لكنها تلعب بالأيدي. يقول صديق بحث له بمفارقة التسمية. فردَّ غامزًا انحيازي الشعري. إنها قصيدة نثر تنتمي للشعر. لكنها تكتب سطورًا كالنثر!

النهر، يا صاحبي القديم

ارتباطي بنهر المدينة جعلني أصحب الزوار والأهل لرؤيته، والسير على الكورنيش. وبشهيتي السابقة أوّلت مجراه وضفتيه، بنهر دجلة الذي يماثله في عرضه، ويشق بغداد في لهاث جريانه للقاء فراته. فسَّرتُ ارتباطي بالنهر بالحنين وتطمينات المكان أيضًا، متخفيًا في رومانسية وذاكرة شعرية. من العراق رآه أخي عبدالستار زائرًا،

وابنتي هند وأولادها من كندا، وصديقي القديم باقر الذي يصر على زيارة وسط البلد والكورنيش، كلما زارني قادمًا من ولاية كنتاكي الملاصقة لتنسي. وكثيرًا ما تصحبني زوجتي وابنة اخي وأولادها. وهم جميعًا يعيدون التشبيه. إنه يحيلنا لمرأى دجلة بضفتيه، أو (صوْبَيه) كما يثنّونها في اللهجة العراقية.

عازفات وعازفون ومغنون ومغنيات شبان غالبًا، متفاوتو الموهبة والصوت يطلّون من وراء الزجاج، كأنهم يشيرون للمارة بأن يندمجوا في هذا الطقس الفريد. كثيرًا ما شعرت بالألم، وأنا أرى بعضهم يعزف أو يغني دون متلقين في وقت الظهيرة. أحس أن بضاعة الفن تعرض كسلعة مما يباع في المخازن المجاورة. كازينوهات ومطاعم وحانات تعج بالسيّاح، وتزدحم موائدها بهم، بينما يفضلون الاستماع وقوفًا، أو من سطوح البناية وطبقاتها العليا. وتتأثث تلك الزيارة للجنوب وموسيقاه الريفية بمزيد من علامات التقاليد التي ينحو الجنوبي لترسيخها، جزءًا من هوية له. والهوية هنا موضع سؤال ثقافي دائم.

يتهافت الزوار على اقتناء قبعات الكاوبوي، وأحذية جلدية طويلة، وسترات مرقّطة، والتجول بعربات تجرها الخيول الهرمة التي تجلب غالبًا من قرى الآميش الذين يعيشون حياة بدائية. لم أستطع تفهّم تلك الموسيقا الريفية التي يصدني عنها تكرار إيقاعها الممل وتماثلها الصاخب، على الرغم من تعلقي بأغاني الريف العراقي، وتفضيلها على ما ينتشر كالفيروس في الوسائط التواصلية من أغانٍ هابطة المحتوى واللحن. على الرغم من ذلك انصعت لفضولي وزرت متاحف موسيقيي المدينة؛ مثل متحف مشهوري العازفين والمغنين الريفيين، والمتحف الخاص بالمغني جوني كاش. وفي ممفيس، سأرى لونًا آخر يتسيده الجاز الزاعق، ولمشهوري عازفيه متحف خاص. بينما ستأخذني زيارة بيت إلفيس بريسلي ومتحفه إلى تنويعات موسيقا الروك، حيث وصلتْ من هناك إلى العالم.

ثياب إلفيس الشاب الوسيم وأثاث بيته، ثم طائرته وسياراته وألبومات أغانيه وقيثاراته كلها معروضة للمشاهدة. ولا بأس أن ينمو على هامشها سوق لبيع التذكارات التي يحرص الزائرون على اقتنائها، كأنما ليؤكدوا زيارتهم تلك. وليجني العارضون أرباحًا كثيرة، شأنهم في ذلك شأن كل مرفق ثقافي تحتشد في تفاصيله بضائع ومطبوعات وتذكارات سياحية عن المكان؛ لترسخ في ذاكرتي ثنائية السلعة والمعالِم.

أميركا: محفل إشاري تتيه فيه الخطى والثقافات، وتتعايش وتتصادم. لكنها تجد على هذه الأرض ملاذًا، وترى نفسها نبتًا في تربته، لا يكفُّ عن الإشارة بشتى السبل، إلى منبته الأول



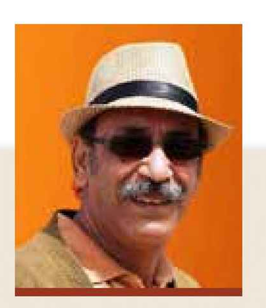
متحف الموسيقيين الأميركان الأفارقة



ترامبيت آرمسترونغ

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com



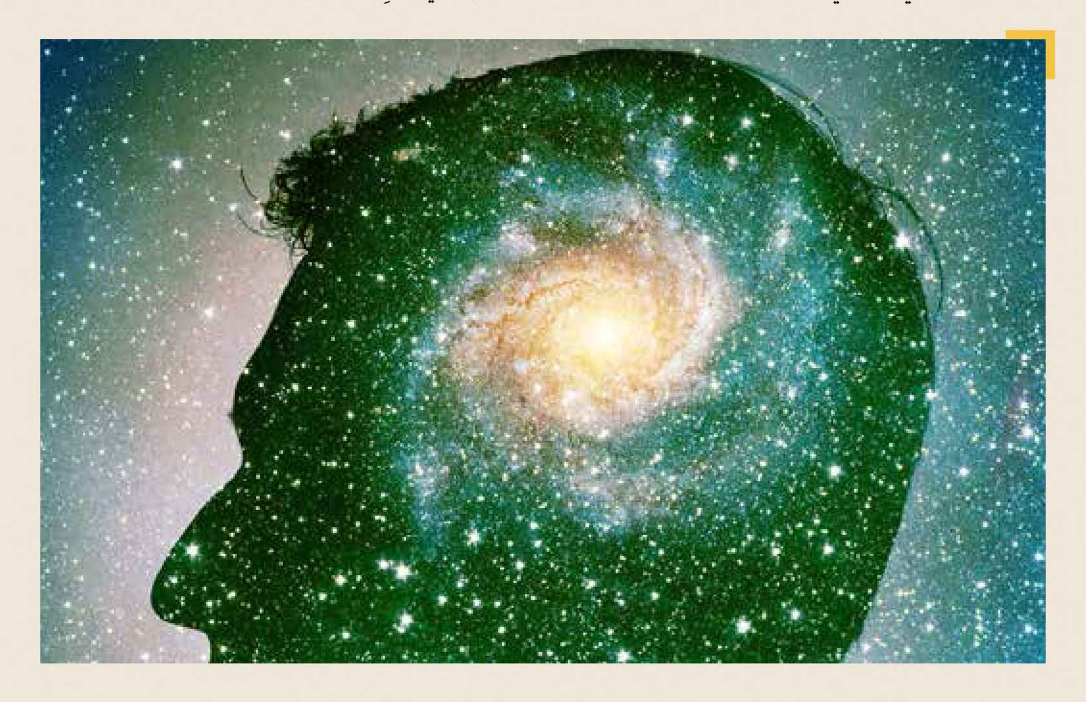
فتحي بن معمّر
كاتب وباحث تونسي

اللائكية والدين.. جدل الإنسان والكون

كيفما قلّبتَ الكتاب وجدتَه واضحًا ممتعًا مفيدًا، سواء بدأتَ قراءته خطّيًّا من أوله إلى آخره، أو تخيّرت ما تبدأ به منه وتؤجل حسب ما يُثيره فيك فهرسُه المفصل المثير للفضول من خواطر وأفكار ورغبات في استكناه الإجابات التي ترجو أن تشفي الغليل في موضوع شائك فاتك بالأذهان والأفكار والمجتمع والسياسة والدين، حتى غدا موضوع جدل بامتياز حيثما ذُكر، ويُثار محفوفًا بإشكاليات عديدة.

تلك الإشكاليات نفسها التي تتلبّسك حين تصل يدك صدفة في رفوف مكتبة، أو عبر هدية صديق أو باقتراح منه، أو عبر إحدى الوسائط التواصلية إلى كتاب بحجم «لنتحدث عن اللائكية في ثلاثين سؤالًا» بعنوانه الفرنسي الأصلي «Parlons laicité en 30 questions» الصادر ضمن سلسلة «DOC' EN POCHE ENTREZ DANS L'ACTU» للكاتبين المتميزين جون بوبرو صاحب كرسي «تاريخ وعلم اجتماع اللائكية» في معهد الدراسات العليا التطبيقية (EPHE) ومؤسس وأول رئيس لـ«نادي علم الاجتماع والدين واللائكية» وميشلين ميلو أستاذة علم الاجتماع في جامعة كيبيك بمونتريال. وهما من أكبر المختصين في قضايا العلمانية واللائكية وعلاقة الدين بالسياسة في فرنسا وفي العالم.

حين يقع الكتابُ ذو السبع والتسعين صفحة، تقريبًا، في يدك بعنوانه المثير، لا تستطيع أن تتمالك نفسك عن تصفحه ومباشرة قراءته بمجرد أن تقع عيناك على فهرسه الذي يستعرض الثلاثين سؤالًا واحدًا واحدًا بين فصل تمهيدي عُنوِن بـ«منوعات»، يستعرض فيه الكاتبان



معارف أولية عامة حول الموضوع من حيث تاريخه وواقعه وطبيعته والقوانين المتصلة به والمفارقات التي قد تنشأ عن محاولات إجرائه وتنزيله في أُطر مختلفة والأرقام الممثلة لانتشار مظاهره وبعض المقارنات في مدى اعتماد هذا المفهوم من دولة إلى أخرى عبر العالم، وفصل ختامي مُعنون بـ«الكلمة لكم» لخّصا فيه أهم الإشكاليات المستجدة الخاصة بموضوع اللائكية من خلال الأسئلة التي يطرحها الناس كثيرًا حولها.

وبين هذا وذاك تناول الكاتبان بدقة متناهية وتبسيط غير مخلّ بجدية المفهوم وما يطرحه من إشكاليات قضية اللائكية، وبيّنا علاقتها بمختلف الحقول المعرفية والمجالات الحياتية والاجتماعية والدينية خاصة، بشكل عملي مقصود ومباشر بالاعتماد على أمثلة دقيقة وواضحة تُراوِح بين وقائع التاريخ ومجريات الراهن.

ينطلق الكاتبان من خلال فقرة توضح أهمية مصطلح اللائكية وخطورته واجتياحه كمفهوم وممارسة لأغلب مجالات الحياة اليومية، وذلك ما يجعل طرحه وإدارة النقاش حوله أكثر من ضروري لتبين ما يتصل بها وما يتلبس بها تلبسًا فيلتبس فهمها على الأذهان، ثم يمتد إلى النقاش وفي أحيان غير قليلة إلى الممارسة والوقاع.

وفي متابعة دقيقة لمسار تطور المفهوم ينطلقان من عنوان يختزل تاريخ اللائكية حين يضعان «من النقاش الفرنسي- الفرنسي إلى الحقيقة الدولية»؛ ذلك أن مصطلح اللائكية يمثل الاستثناء الفرنسي كما قال ريجيس دوبريه سنة ١٩٨٩م «laïcité exception française» بما أنه بالنسبة للآباء المؤسسين للائكية الفرنسية يبدو المفهوم أكثر أهمية وأوسع من المصطلح المستعمل للتعبير عنه أو عن تمظهراته.

فاللائكية يمكن أن توجد كممارسة فعلية وواقعية بشكل ظاهر في بعض البلدان التي لا يُستعمل المصطلح فيها ولا يُشار إليه في الخطاب السياسي أو الإعلامي أو اليومي، بينما يمكن أن تكون اللائكية أقل حضورًا وتأثيرًا في البلدان التي يُستعمل فيها المصطلح على نطاق واسع. وعلى هذا القدر من التنسيب والدقة وعدم الجنوح إلى إصدار الأحكام يسير الكتاب في عرض موضوعه عرضًا ميسرًا بسيطًا، يفهمه المثقف العادي ويغتني به الباحث المختص ويقدر على استيعابه القارئ غير المجيد للغة الفرنسية.

> **اللائكية ليست سمة مميزة لأي ثقافة أو أمة أو قارة، بل إنها يمكن أن توجد في أماكن وظروف لم يقع تداول مصطلح اللائكية فيها**

الممارسة والمفهوم

وفي هذا المدخل المتنوع الممتع يستعرض الكاتبان أهم الآباء المؤسسين للائكية الفرنسية كفردينوند بويسون (١٨٤١-١٩٣٢م) وهو أول من أجرى اللائكية في المدرسة العمومية بوصفه كان يشغل خطة مدير التعليم الابتدائي، وأرستيد بريوند (١٨٦٢-١٩٣٢م) والأول قد حصل على جائزة نوبل للسلام سنة ١٩٢٧م والثاني حصل عليها سنة ١٩٢٦م.

ثم يجد القارئ الكريم نفسه أمام عرض سريع لكنه ضافٍ لمرتكزات اللائكية التي يلج إليها من خلال تعريف أو تحديد مبسط مفاده أن «اللائكية شكل من أشكال تنظيم السلط السياسية والإدارية، التي تمتد جذورها عميقًا في تاريخ التسامح» ولضمان السلم الاجتماعي؛ على الدولة بمقتضى مرتكزات اللائكية أن تضمن من ناحية حرية الضمير والمعتقد والمساواة بين الأديان، وذلك من خلال مرتكزين مهمين هما: حياد الإدارة والسلطة، والفصل بين السلطة السياسية والإدارية والسلطة الدينية.

والحياد يقتضي عدم دعم أي دين أو تمتيعه بأي حظوة كما تعني أيضًا عدم ازدراء أي دين أو معتقد أو الإلحاد من ناحية ثانية. وتأكيدًا لأهمية اللائكية فإن ٢٥٠ جامعيًّا من ٣٠ دولة مختلفة كانوا قد أمضوا سنة ٢٠٠٥م «الإعلان العالمي حول اللائكية في القرن الحادي والعشرين» مؤكّدين أن: «اللائكية ليست سمة مميزة لأي ثقافة أو أمة أو قارة، بل إنها يمكن أن توجد في أماكن وظروف لم يقع تداول مصطلح اللائكية فيها...» وفق ما حَدَّد المجلسُ الدستوري الفرنسي مرتكزاتِها في قراره الصادر في ٢١ فبراير ٢٠١٣م حيث أجملت هذه المرتكزات في:

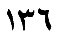
احترام كل المعتقدات. المساواة بين المواطنين أمام القانون دون تمييز على أساس الدين. ضمان حرية أداء الشعائر والطقوس الدينية. حياد الدولة والسلطة والإدارة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

بواكير الأدب المغربي الحديث
مفاهيم وتمثيلات

أحمد المديني * روائي وأكاديمي مغربي

أحتاج في مدخل هذه المقالة إلى وضع وترتيب بعض المحذورات المنهجية، ولتدقيق ولـو عابر لمصطلحات تـحُـوزُ قـوة المفهوم وتستقل بـدلالات تحميها من زَلـل الاستعمال العام الفضفاض. كذلك نحتاج إلى الانتباه للبيئة التي تُستعمل فيها بما تمتلك من خصائص سوسيوثقافية، وإلى الزمن التاريخي المنتسبة إليه، أقرب لما ندعوه بالسياق، فلا مصطلح يوجد مطلقًا مجردًا.





"تحية إلى غاستون باشلار" عمل للفنان المغربي فريد بلكاهيه

القصة والرواية شخّصا بجلاء بواكير أدبنا ونزوعه نحو التحديث، وربما نوع مزيج بينهما فلم يكن الفصل واضحًا بينهما

● لقد درجنا لغةً على استخدام مصطلح حديث، مقابل ما هو قديم، فيكون لفظًا، حسب الرازي في (معجم الصحاح، مادة حدث) بمعنى المستحدَث في الخبر، وجدَه جديدًا، ومنه رجلٌ حَدَث (بفتحتين) أي شابّ، فإن ذكرتَ السنّ قلتَ حديث.

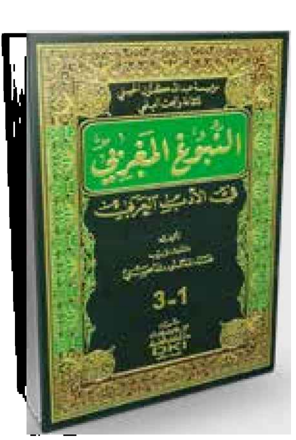
● واستُعمل لفظُ المحدَث اصطلاحًا في العصر العباسي على مرحلة من الشعر والشعراء تميزت بالخروج على تقاليد القصيدة العربية المتوارثة منذ العصر الجاهلي باعتماد التصوير والمحسّنات البديعية واستلهام وجوه وعناصر البيئة مباشرة، أعلامها بشار بن برد وأبو تمام وأبو نواس وابن الرومي[١]. وبعد انطلاق حركة النهضة العربية في المشرق، مصر خاصة، ظهر تيار أدبي حديث شمل البارودي وشوقي عني بصقل الشعر وبعثه مما وصف بالانحطاط، ولذلك سمي (مدرسة الإحياء)[٢]. تلته مدرسة الديوان أكثر نزوعًا إلى تجديد الموضوعات والتعبير الوجداني والوحدة العضوية للقصيدة[٣]. ولا شك أن ظهور شعر التفعيلة منذ نهاية الأربعينيات مثّل التجلي الأبرز للشعر العربي الحديث، قاطعًا مع القصيدة العمودية[٤]، فكيف ب(قصيدة النثر) التي ذهبت شوطًا بعيدًا، منفصلة كليًا عن التحديث المستجد بإبدال مضاد[٥].

● ويمكن التماس ظهور وتبلور مفهوم الحديث في تعبيرات غير الشعر، في النثر، الذي تأسست فيه أجناس أدبية غير مألوفة في الأدب العربي، نعني القصة القصيرة والرواية والمسرح. أشكال وافدة مهما قيل عن جذور تراثية لها ذلك أن جميع آداب الشعوب تتضمن الحكاية.

● وباختصار، استُعمل مصطلح (الحديث) عُمم على المنزاح عن قواعد وأساليب الأدب العربي القديمة منذ الجاهلية حتى مطالع القرن الماضي، ويستخدم نعت (الكلاسيكية) حدًّا بين مرحلتين، القديم والجديد، وأحيانًا الجامد والمتجدد، في حين أنه لا يصبح كلاسيكيًّا إلا التراث الأصيل المكين.

● إن للحديث تاريخًا في الآداب والفنون والفلسفة والعلوم والاقتصاد والعلاقات الاجتماعية [٦] هو ظاهرة عند كل الأمم التي تنتفض ضد الجمود، ما ميّز الغرب أولًا، منذ ثار فكريًّا على الجمود، ضد سلطة الإقطاع وهيمنة الكنيسة وانتقل إلى عهد الأنوار ومرحلة الاكتشافات العلمية وانطلاق الثورة الصناعية والتيارات الليبرالية والتوسع الاستعماري بغزو بلدان قابعة في الجمود والتخلف قياسًا بالنموذج الوافد إليها وأصبح يمثل نقيضًا لصورتها، النموذج الغربي الحديث متعدد الأشكال والمواد الذي امتد تدريجيًّا إلى جميع الميادين. لنقل إن التعليم أحدها، والنظم والقوانين، فسُمي كذلك عصريًّا moderne نقيض تقليدي traditionnel.

● عرف مفهوم الحديث في الفكر والأدب الغربيين مراحل ومعاني عدة، ويكفي أن نقول: إن بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) المعدود أبًا للشعر الفرنسي الحديث هو شاعر كلاسيكي الآن، قياسًا بمن لحق به، رامبو ولوتريامون وسان جون بيرس، وكذلك فلوبير الروائي العصري الأول هو قديم إزاء بروست، وأندري جيد، بينما ستأتي جماعة ألان روب غريي لتَعُدّ سردَها هو الممثل الحقيقي لما سيُدعى مدرسة الرواية الجديدة، تطوّح بكل الحديث الذي سبقها[٧]. فإن انتقلنا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية اختلّت الموازين، وخصوصًا بدءًا من الستينيات عندما وقعت تحولات جذرية في دراسات العلوم الإنسانية، في اللسانيات والفلسفة خاصة، حيث سيتبلور بمعنى مغاير تمامًا مفهوم الحداثة.



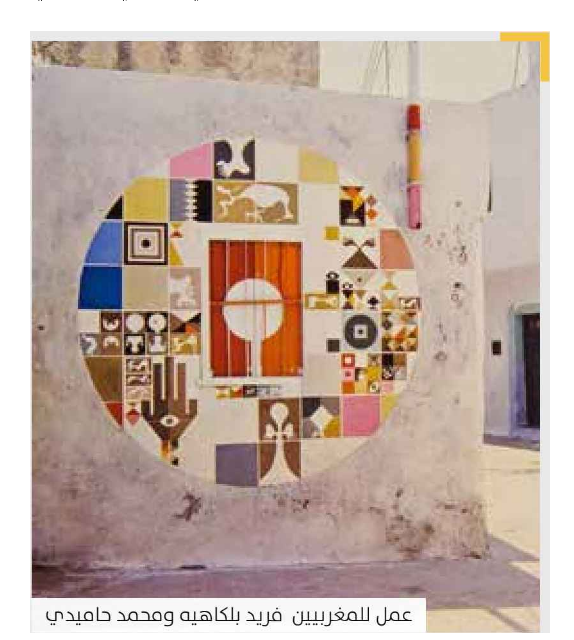
إن الحداثة هنا مفهوم ينتمي دلاليًّا إلى الحقل الفلسفي، ويعمل أداة لتحليل ما يسميه أزمة الفكر الحداثي أو الحداثة، لذلك انتمت الأبحاث الفلسفية في هذا المجال إلى مرحلة ما بعد الحداثة بناء على القطيعة الإبستمولوجية التي أنجزها الفلاسفة في دراساتهم (فوكو، ليوتار، دولوز)، وكذلك في دراسة الأدب بأداة التحليل السيميائي، وفي المعمار والسينما ومفهوم النص[٨].

لذلك نرى خطأ وشططًا استعمال مصطلح حداثة عوض حديث، ولو من باب الاستخدام الإجرائي، باعتبار السياق التاريخي لكل مصطلح، والنسقي للمفهوم، أو سنخلط الحابل بالنابل. وأدونيس، الذي عمم هذا الخطأ بناءً على كتابه المعلوم «الثابت والمتحول» كان يفتقر إلى مصادره الفلسفية ويخلط في المعاني، ويحوّل المفهوم إلى شعار، فجاء (بحثه) سجاليًّا لا علميًّا رصينًا. لذلك نبّه محمد عابد الجابري وشدّد على أهمية تبيئة المفاهيم لتأخذ المعنى الملائم لها وفق ثقافة معينة وفي سياقها الخاص، وهذا ما نحتاج إليه لزومًا لقراءة موضوعنا وتبيانه، فيكون أنسب تسميته «بواكير تحديث الأدب المغربي الحديث»[٩].

٢

نحتاج كذلك إلى ما يضبط تاريخ هذه المرحلة، ولا يتأتّى هذا إلا بتدقيق لفظة (البواكير) لغةً، وعلى نحو ما يُراد منها امتدادًا منه إلى ما يشبه الاصطلاح غير متوافر نقديًّا بعد فيما نعلم. الباكورة، أول ما ينضج من التمر «أول الفاكهة» (الصِّحاح). وجاء في لسان العرب: «أولُ كل شيء باكورتُه»، و«بِكرُ كل شيء أوّلُه» فيُستخلص منه معنى البدايات.

وإذا كان هذا يُقرن عادةً بالمحسوس والمرئي في الطبيعة، أي قابل أن نتحقق منه بالبصر واللمس والذوق، أيضًا، كيف نقوّم ونقدّر غيرَه الصوري الرمزي، اللغوي


عمل للمغربيين فريد بلكاهيه ومحمد حاميدي

والأدبي والفكري، بالحرِي هي عملية صعبة وتبقى متفاوتةً مهما حاولنا حصرَها في الزمن وأخضعناها لتحكيم معايير في النوع. كان الأدب ويظل إنتاجًا تختلف بشأنه الملَكات وتتعدد المقتربات وتتباين الأذواق، يتعذّر إقامةُ الحدود الفاصلة ولا الحواجز الشائكة في مضماره والجزم بانتقالات حاسمة تُثبت القطيعة، من دون هذه لا حديث ولا حداثة، وإنما على سبيل التكييف والتنسيب ضربٌ من التحديث، ولهذا فإن موضوعنا كما شغَلنا أكاديميًّا ونقديًّا سابقًا يستدعي دائمًا المرونة والتأويل لإعادة قراءته.

٣

من هنا نسجل أن مادة ومياسم ما نتواضع على تسميته بواكير في الأدب المغربي. وننقل الباكورة تبعًا لهذا إلى صعيد المصطلح ليدلّ على بداية/ بدايات مادة مختلفة، لا نقول جديدة بالضرورة، ومياسمُها، قياسًا بسابق. تبدأ في مدة محددة، لكنها غير منتهية، ولهذا علاقة بفهمنا للمادة تكوينًا وشكلًا ونسَقًا وأفقًا، نفضل طرحه مسبقًا لأننا ننظر ونعدّ الأدب العربي والمغربي ضمنه في مجمله ما زال يعيش مرحلة البدايات، وكلّه بواكير، ولا يمكن فصله عن مناخه الثقافي الاجتماعي الكلّي الذي لم ترسخ فيه بعد أسس (الحداثة) وهو متنازع فكرًا وأهواء.

غالبًا ما يغفل دارسو هذا الموضوع مسألة شديدة البداهة، وينبغي أن تكون منطلق التحليل حين نستعملها نحن العرب خاصة، تكمن في مغزى كلمة الحديث ومصدرها الذي هو أجنبي بإطلاق. وعليه فهو نقل محمول خارجي، من محيط مختلف إلى آخر داخلي وزرعه في جسده لحاجة هذا الجسد لما يُبرئه من عِلل، الجمود أولها. من نافل القول أن عملية التلقيح تُحدث تأثيرات بسبب المادة الدخيلة ويكون لها تفاعلات يمكن مراقبتها بيولوجيًّا بدقة وتأنٍّ بالتحليل الكيميائي، لكنها أصعب وضوحًا وتميّزًا وتأثيرًا وتمثلًا مع الأفكار ونصوص الأدب.

لا بد، إذن، من الاحتراز وما نستطيعه هو اجتزاء قسم من المتن العام وتخصيصه بالوصف والتقويم لا أكثر، وفي الذهن أن المخاض طويل، والولادة عسيرة، والمولود بين كامل وخديج. تطرح المسألة فكريًّا على صعيد وضع (statut) لنسقين ثقافيين: الغربي الممثلُ فيما حمَله الفرنسي وأقرّه بنيات مادية وظواهر تعليمية وحياتية، تمثيلًا للمدنية الحديثة؛ ونسقٌ مغربي عربي

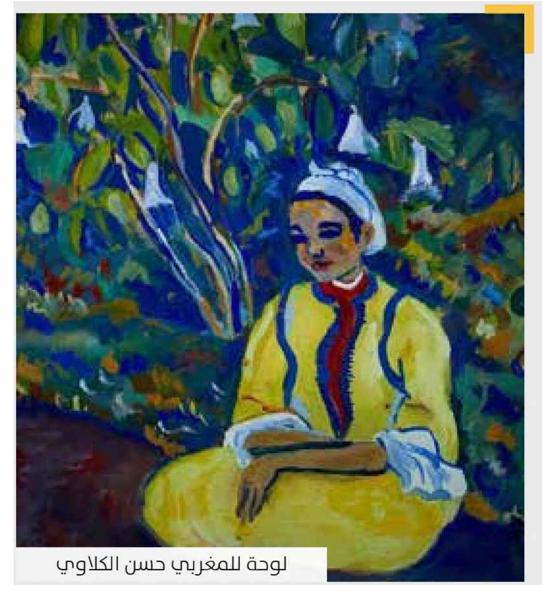
> **كان تخلّق القصيدة الحديثة صعبًا وبطيئًا في المغرب في وقت تسلمت قصيدة التفعيلة الزمام في المشرق**

إسلامي مكوناته التعليمية من الكُتّاب القرآني والمدارس الدينية والزوايا رمزُه جامعة القرويين، ومجالس ومناظرات وحلقات دراسية وصوفية. سيخلخل النسق الأوربي، فرنسي إسباني، الثاني، ويظهر تأثيره تدريجيًّا بوساطة التعليم في المدن الحضرية الكبرى والإدارة.

نلتقي نحن معشر دارسي الأدب المغربي الحديث حول عقد الأربعينيات حقبةَ هبوب نسمات أولى غذّت الغصون اليابسة لشجرة أدبنا التي كانت قد ذوت وتيبّس عُودُها، زقّومٌ ثمارُها أو لا نفع فيها. كانت تُدوّن قبلها وخلالها أيضًا المتون الفقهية بشروحها وحواشيها، والرسائل والمقامات وباقي أغراض النثر التقليدية من خطب ومناظرات ومحاضرات وإفادات، كلها بأسلوب يغلب عليه السجع وتُرصِّعه المحسنات البديعية.[10] بجوارها الشعر منظوم حسب المعهود في القصيدة العمودية وعلى طرز أختها المشرقية.

الناثر والشاعر كلاهما كان ينشئ على منوال هو المثال إذا أجاد فيه فذاك المراد وغاية المنال، قِبلَتُه الموروثُ الذهبي من كتب الأدب العربي تليدِها وما لحق بها إلى زمانه، فإن الكاتب والشاعر في المغرب الأقصى كان يستسقي من ضروع مشرقية وفي الأزجال والموشحات هو وريث الينابيع الأندلسية، بذا فالاتّباع عنده أصلٌ لا تقليد، وكفايةٌ لا نقصان، ويعلو مقامه وإما منخفض بحسب مجاراة ومراعاة يراعه لقاموس ومعايير بلاغية وأسلوبية ونَظمية متوارثة منسقة من عهد امرئ القيس إلى البارودي وشوقي، ومن ابن المقفع إلى حسين المرصفي والمويلحي.

هذه الذخيرة مجملة يقف عليها الدارس وكل راغب في استشهاد وإبانة عن صورة أدبنا قُبيل وعلى عتبة نقلته نحو حقبة التحديث في المصنف الجامع الباهر الذي ألفه العلامة الفقيه الأديب عبدالله كنون وأطلق عليه بحق عنوان: «النبوغ المغربي في الأدب العربي» (١٩٢٩ تطوان[11] لا يزال بإجماعٍ المرجعَ الأشملَ والأوفى لهذه المرحلة، أشاد به الكبار مثل الأمير شكيب أرسلان قال فيه: «من لم



لوحة للمغربي حسن الكلاوي

يطلع على هذا الكتاب لا يحق له أن يدَّعي في تاريخ المغرب الأدبي علمًا ولا أن يُصدر على حركاته الفكرية حكمًا(...) لم يخرج إلى قراء العربية أحسن منه في بابه».

٤

بدءًا من الأربعينيات وما تلاها طفقنا نشهد تغيّرًا طفيفًا أولًا ثم ناميًا بالتدريج في حقل الكتابة الأدبية شمل الشعرَ والنثر. لم يعد الأول مقتصرًا على الأغراض التقليدية من مدح ورثاء وهجاء وصار يُعنى بوصف بعض الظواهر الاجتماعية والأحداث الوطنية وهو ما سيبرع فيه محمد بن إبراهيم المراكشي، الملقب بـ(شاعر الحمرا) (١٨٩٧-١٩٥٥م) ويقترن اسمه بقصيدة شهيرة (المطعم البلدي) هجا فيها مطعمًا بمدينة طنجة في أثناء زيارة لها وذهبت مثلًا، وهي حقًّا قصيدة طريفةٌ في نوعها، ثاقبةٌ في نقدها ووصفها، بنتُ بيئتها ومطبوعةٌ بمفردات وصور زمانها، على السجية بلا تكلف، وتنبئ عن تحول، وله مثلُها بساطةً ولطفًا وجزالةً[12]. ومحمد الحلوي (١٩٢٢-٢٠٠٤م) رغم تمسّكه بالقصيدة العمودية لم يَحِدْ عن نظامها قط. يحضر الشعر المغربي متبنيًا القضية الوطنية بإيمان في مرحلة الحماية التي بدأت من ١٩١٢م، وتطورت إلى استعمار كامل بدءًا من الثلاثينيات، تأسست خلالها الكيانات الأولى لتنظيم الحركة الوطنية، في شمال المغرب الذي خضع للاستعمار الإسباني، ووسطه وجنوبه لفرنسا.

ويمثل الشعر الوطني أقوى تعبير في المدونة الأدبية

للمرحلة، نحن نرى أن اعتناقَ الدفاع عن السيادة ومناهضةَ المستعمر والاصطفافَ في جبهة الحركة الوطنية ابتداءً من الأربعينيات وصُعدًا يمثل بموضوعاته والتزامه نزوعًا للتحديث على الرغم من بقاء هذا الشعر في القالب التقليدي. لقد كان الهمّ الأوكد، وليس للشاعر شاغل كسر هذا القالب ما دام يؤدي واجبه ويقين ضميره. لم يوجد الشاعر المتفرغ، شوقي مثلًا، بل هو من عيار الفقيه الأديب ورجل الكفاح، خير مثال الزعيم الوطني علال الفاسي (١٩١٠-١٩٧٤م)(١٣).

كان حظ الشمال المغربي أفضل من جنوبه، حيث تأتّى للثقافة العربية أسباب الازدهار والتفتح، منها تواصلٌ شبه منتظم مع المشرق العربي عن طريق البعثات التعليمية والمطبوعات كتبًا وصحفًا ومجلات، وفيها وجد أبناءُ ما كان يسمى (المنطقة الخليفية) نصوصًا غير مألوفة عندهم تحمل سيما أدب يتطور شكلًا ومضمونًا، تتحرر فيه اللغة من حوشيّها، والأسلوب من العبارة المسجوعة والتنميقات ويصبح مرسَلًا ومشذّبًا ومحددًا بلا استطرادات، وفي قلب هذا يفرد مكانًا للمشاعر، وفي الشعر خاصة يبوح الشاعر بلواعج النفس، وهو ما أسهم في خلق تيار شعري رومانسي قريب ما فتئ يكبُر متأثرًا أولًا بالمقروء في المجلات المصرية والمنابر اللبنانية أيضًا، ثم منبثقًا لاحقًا من روح محلية تُزاوج بين الإحساس الذاتي والشعور الوطني. جدير بالذكر أن هذا التأثر ما لبث أن امتد إلى البنية الشكلية للقصيدة في نوع من الشعر المرسل، وإن بقيت الغلبة للنظم التقليدي وقد لفحته نار المدرسة الرومانسية تبرزها أشعار عبدالكريم بن ثابت، وعبدالقادر حسن، ومصطفى المعداوي في الخمسينيات.

بالمختصر كان تخلّق القصيدة الحديثة صعبًا وبطيئًا في المغرب في وقت تسلمت قصيدة التفعيلة الزمام في المشرق (نازك الملائكة والسياب ونزار قباني...) ذاهبة نحو خلق تحديث شعري جديد (١٤).

٥

بينما يمكن القول: إن بواكير التحديث كانت أسرَعَ وأجلى في النثر منها إلى الشعر، نعني في القصة والمقالة خاصة، ساعد على هذا دخولُ المطبعة وتوسّعُ نشر الصحف. لقد أثرت الصحافة تأثيرًا فعالًا في تطوير وتنويع الكتابة النثرية بتوخّي البساطة والوضوح وبالتخفّف من الحُليّ


سعيد حجي

البلاغية الزاهية لمعالجة القضايا الوطنية والاجتماعية وشؤون الساعة هدفُها جلب القارئ والتوعية والمنافحة عن شواغل حزبية وأهلية وسياسية متضاربة، علينا أن نستحضر في هذا السياق أنها حقبة استعمارية، ما ظهر خلالها من تعابيرَ أدبية وتبلور أفكار وتيارات، ووُجد أو وُئِدَ من حركات وتباشير تغيير، شدٍّ وجذب وصراعٍ بين قديم وحديث، خضع كلُّه لظروف الهيمنة الاستعمارية أولًا بأشكال عسفِها وأدوات تسلّطها في النواحي كافة، ولردود أفعال والمقاومة السياسية والفكرية لها في البداية، قبل الانتقال إلى مقاومة مسلحة (١٥).

أمكننا الوقوف على التغيّر الذي اعترى أساليب العربية في المنابر الصحفية والمجلات الأدبية نمثل لها خاصة بمجلتي «الأنيس» و«رسالة المغرب» وفي جريدة «العلم» ابتداء من ١٩٤٩م.

إن المقالة نوع نثري حديث في كتابتنا؛ لأنها ابنة الصحيفة وجمهورها وهو بدوره مستحدث، تختلف عن أدب الرسائل بأنواعها المتواترة في تراثنا، ولنا منها حصاد لا بأس به في المجلات والصحف الصادرة إبان الحماية والاستعمار نعدُّها والمخصصة لمسائل نقدية وإبداعية من أنضج باكورات الأدب المغربي الحديث دافعت عن قيم التجديد في وجه الجمود والتقليد. بل إنها ارتقت، دائمًا في الأربعينيات وامتدادًا إلى الخمسينيات، إلى مستوى الدعوة إلى بدائل في مفاهيم الإبداع والتصوير والجمال والثقافة، وعمومًا ما يؤسس بنية أدبية مغايرة، بديلة، للبنية التي سادت في الثقافة التقليدية.

إنني أعني تحديدًا الأفكار الرائدة التي بشّر بها سعيد حجي (١٩١٢-١٩٤٢م) أحد أبرز حملة الأقلام من النخبة المستنيرة

بين الثلاثينيات والأربعينيات فكان من أوائل من حرث حقل المعرفة الأدبية، نعني فهمَ الأدب لا تقسيمه إلى شعر ونثر، بإدراكه من حيث ماهيته، وبوصفه كيانًا نصيًّا وقولًا فنيًّا هو تعبير إنساني عن مَرام محددة. مرجعُنا مقالة فريدة لهذا الكاتب الصحفي الألمعي «الأدب: مراميه وآفاقه»[١٦] نراها سبّاقةً وجامعة لجُل ما يمثل تباشير أدب المغرب الحديث من جهة عقلها ولتأسيس وعي أدبي خلاق ضمن نسق ثقافي عصري نقيضٍ للنسق التقليدي؛ فالأدب عنده هو «الميدان الذي تتجلى فيه العاطفة بكل ما تزخر به من انفعالات وأحاسيس وحقيقتُه تتمثل في إنجازه لتصويره معبرًا عن الأحاسيس الباطنة ويركب العملية الأدبية من المكونات الثلاث الآتية: ١. التصوير، بأن يصور الأدب الحياة من طريق التعبير عن جزئياتها الحقيقية ووصف مظاهر الوسط داخل المجتمع وصفًا دقيقًا»؛ ٢. التعبير مقترنًا عنده بالتصوير، وقبل ذلك في أساس بناء المفهوم: «الأدب يحاول دائمًا أن يعبر عن كثير من الإحساسات التي تضطرم في أحشائنا (...) وظيفته الرئيسة أن يبيّن عن تلك الإحساسات كما هي»؛ ٣. تعليم ذوق الجمال: «أنّ الأدب يكوّن منا أفرادًا لتذوّق الجمال بواسطة شعور سامٍ نتلمّسه في أحشائنا (...) فوظيفة الأدب أو مهمته تسعى لأنْ تحيط بالجمال المطلق وتَدمجه لا بأجسادنا ولكن بأرواحنا»؛ ولكن كيف؟ لم يفُت السؤال وبعده الجواب



عمل للفنان المغربي فريد بلكاهيه

من الغبن الاقتصار على المتن العربي في الأدب المغربي في دراستنا لبواكير تحديثه؛ ذلك أن له شِقًّا ثانيًا ومهمًّا بالفرنسية

على سعيد حجي الذي هدّته فطنتُه ومذهبُه إلى ما يأتي: «يلزم الأديبَ أن يتناول موضوعَه بصورة الوصف للوصف والتعبير للتعبير» بل مطلوب منه أكثر من هذا: «أن يُبدع في الوصف».

كذلك ارتباط الأدب حتمًا بمحيطه فإذا كان يراه: «يتناول الناحية الشعورية بوجه خاص» فإن السياسة تؤثر فيه وكل شيء له صدى فيه. وقد كتبت نصوص عبارة عن خواطر ونفثات مصدرها الشعور كما دعا حجي أولًا، ولكنها بقيت محتشمة أو مندرجة في سلك أقاصيص تستلهم الطبيعة وتتغنى بالحب نجد مثالًا لها عند محمد الخضر الريسوني (١٩٢٩-٢٠٠٧م). في الخمسينيات فقط، سيعرف هذا النوع من المقالة الخاطرة تفتّحَه الواسع، ويصبح له يَراعٌ معلوم به يُزاوله بموهبة وطلاقة، ويبدع فيه نصوصًا زاهية هي من أجمل النثر المغربي الحديث والعربي لعهده، من عيار وعلى منوال ما عند جبران خليل جبران، أعني لدى الكاتب الشاعر محمد الصباغ (١٩٣٠-٢٠١٣م) الذي كتب جواهر منها: «التعبير الملتهب» (١٩٥٣م)؛ «اللهاث الجريح» (١٩٥٥م[١٧])، و«عنقود ندى» (١٩٦٤م).

لم يكن مقدّرًا لهذا اللون النثري فيض الخاطر والوجدان أن يزدهر أكثر مما ظهر منه، نعود فنذكر أن الأدب الحديث في المغرب ظهر وترعرع في أتون الحقبة الاستعمارية، وجميع الأدباء انتموا للحركة الوطنية وعاشوا في كنفها وهم متشبعون بمبادئها بل منهم رواد فيها، يعدّون كتابتهم خادمة لها، ينبغي أن تتوجه موضوعاتها إلى الإصلاح والتوعية والتحذير من مخاطر الغزو الأجنبي وتبِعات الاستعمار على الهوية الوطنية، وسواه ترفٌ خارجَ وقته. وسيظل الأدب المغربي خاضعًا لهذا التوجيه بعد الاستقلال، ويرزَح تحت عبء تبعاته يصعب عليه الانصراف إلى الأدب صياغةً فنيةً من دون الالتزام بالمجتمع وقضاياه، وفرضت عليه أيديولوجيات مهيمنة إسكات صوته الخاص، ولذلك فإن البواكير طُبعت بأزمة كبت الذات.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



علي فخرو
كاتب بحريني

الجواب عن السؤال المفصلي

مدخل: كما بينا في مقال سابق تحت عنوان: «السؤال المفصلي المطروح»، يموج العالم الآن بمراجعات جادة لشتى أنواع الأنظمة الاقتصادية بعد أن اكتوى بنيران الأزمات المالية المتتابعة وبفشل بعضها الذريع. وسنرتكب، نحن العرب، خطأً فادحًا إن بقينا، كما فعلنا منذ الاستقلال الوطني للأقطار العربية كافة، نمارس إما ردَّ فعلٍ محتارًا عاجزًا، وإما الوقوع في فخ التقليد الأعمى لما يقوله أو يفعله الغرب الحضاري.

لقد مارسنا أحد الأسلوبين أو كليهما تجاه تبني النظام الرأسمالي الكلاسيكي، ومؤخرًا تجاه تبني النظام الرأسمالي النيوليبرالي العولمي، كما مارسه بعضنا تجاه تبني الاشتراكية الماركسية كما كانت مطبقة على الأخص في الاتحاد السوفييتي سابقًا. ولا يسمح المجال لاستعراض تاريخ ممارسة النظامين في بلاد العرب المليئة بالأخطاء وقلة الإبداع الذاتي التطويري. يكفي أن نشير إلى استمرار وترسخ النظام الاقتصادي الريعي في كل الأقطار العربية وفشل الجميع في الانتقال إلى الاقتصاد الإنتاجي والمعرفي.

من هنا تكمن الأهمية القصوى لمتابعة شتى المحاولات العالمية من أجل اقتراح نظام اقتصادي متوازن عادل يأخذ في الحسبان التاريخ، والثقافة، والتركيبات الاجتماعية، والموارد الطبيعية والبشرية، ومستويات الإمكانيات العلمية والتكنولوجية، والمصالح الإستراتيجية المستقبلية لهذه الأمة.

وبمعنى آخر، الخروج من تحت عباءة الأفكار والممارسات الرأسمالية الكلاسيكية والنيوليبرالية من جهة، والأفكار والممارسات الاشتراكية الماركسية من جهة أخرى. وبالطبع فإن تفتيشنا العربي الذاتي لا ينطلق من فراغ ولا يعني عدم الاستفادة من أفكار وممارسات الآخرين. فالنقد الشديد من جانب الشخصية القيادية في الحزب الديمقراطي الأميركي، برني ساندرز، للنظام الرأسمالي المطبق في الولايات المتحدة الأميركية، قلعة الرأسمالية العولمية وحاميتها الأساسية حتى وقت قريب، له دلالاته الفكرية والسياسية لتجربة فيها الكثير من نقاط الضعف والفشل واللاإنسانية، وبالتالي هي درس عميق للعرب.

والتحليل الاقتصادي العلمي الشديد التفصيل واستنتاجاته المذهلة من جانب الكاتب والمفكر أستاذ الاقتصاد الفرنسي، توماس بيكيتي، في كتابه الشهير «الرأسمال في القرن الحادي والعشرين»، ونداؤه الأخير المزلزل في كتابه «أوان الاشتراكية» بضرورة أن يحل نظام اشتراكي جديد، تشاركي لا مركزي، فيدرالي ديمقراطي، مُراعٍ للمحافظة على البيئة الطبيعية، ومسانِد لحقوق المرأة ومختلف الأعراق... محل النظام الرأسمالي العولمي النيوليبرالي الذي يحتضر بفعل الأزمات والذي وصل إلى طريق مسدود، خصوصًا بعد انتشار وباء فيروس كورونا، وما أحدثه من تأثيرات سلبية معيشية واقتصادية كثيرة... مثل ذاك التحليل وتلك الاستنتاجات يجب أن نستفيد منها، نحن العرب، بل ننطلق من بعضها. وهناك عشرات آخرون ممن يُغْنُونَ النقاشات ويقدمون المقترحات الصالحة للأخذ وللاستفادة. وبالتالي لن ننطلق من الصفر. كما أن في العالم تجارب بالغة الغنى والدلالات الإنسانية والتوازن القيمي الأخلاقي، من مثل التجارب الاقتصادية الإسكندنافية في الشمال الأوربي وفي بعض بلدان أميركا الجنوبية، والتجربة الصينية المليئة بالعبر. وفي هذه المرة نرجو أن نضيف وننقص ونحلل بوعي عربي ذاتي، ونتجنب التبنيات العمياوات.

الملامح الرئيسة للنظام الاقتصادي العربي المقترح

ذكرنا في المقدمة بعض إشكالات الأنظمة الاقتصادية، في الماضي والحاضر، وهي لتبيان الكثير من مساوئها وطرقها المسدودة وابتعادها من قيم العدالة تحتاج لكتاب كامل. ويستطيع الإنسان أن يعود لعشرات الكتب، والتقارير الدولية الدورية حول التنمية، والمقالات في المجالات الثقافية العربية الرزينة، إن أراد التأكد من وجود ضرورة قصوى للتفتيش عن نظام اقتصادي عربي جديد يواجه تلك الإشكالات، ويبعدنا من أن نكون تحت أية عباءة أو تابعين لأية جهة، ويخرجنا من النظام الاقتصادي الريعي إلى رحاب الاقتصاد الإنتاجي المعرفي.

دعنا أيضًا نؤكد أن النظام الاقتصادي المقترح لا يمكن عزله عن العوامل والجوانب الحياتية المجتمعية العربية الأخرى. فمدى معقوليته، لئلا ينقلب إلى ثرثرة أكاديمية نظرية، ومدى إمكانيات تحققه في الواقع العربي المعقد، سواء على المستوى القطري الوطني أم على المستوى القومي الشامل، مرتبط أشد الارتباط بمقدار نجاحنا في انتقال العرب من التشرذم والخلافات العبثية والصراعات فيما بين بعض أنظمة الحكم الحالية، وبمدى تحقق وجود بناء نظام إقليمي عربي تعاوني تكافلي يسعى نحو نوع مقبول من التوحيد العربي في مجالات السياسة والاقتصاد والأمن. وهو مرتبط أيضًا بمقدار الخروج من تحت عباءة القوى الاستعمارية المهيمنة على المنطقة وأدوات القوة الصهيونية المتمددة والمخترقة للأوضاع العربية، وهما سيحاربان كل مشروع تنموي يقوي البنية العربية إن لم يواجها بشكل جماعي قومي متلاحم.

وهو مرتبط بوجود حد أدنى من الديمقراطية التي من دونها لا يمكن إزالة، أو حتى إضعاف، أنظمة الفساد، والامتيازات الشللية، والارتهان للخارج، وإدارة المجتمعات بوسائل أمنية استبدادية، وإضعاف لكل مقومات المجتمعات المدنية النشطة لإبعادها من المشاركة في إدارة شؤون البلاد.

وبمعنى آخر، وباختصار شديد، فإن المكونات الست للمشروع النهضوي العربي المتداول منذ عقود عدة، مكونات الوحدة العربية والديمقراطية والاستقلال الوطني والقومي والتنمية الإنسانية المستديمة والعدالة الاجتماعية والتجديد الحضاري، تظهر بصورة جلية أن الحديث عن اقتصاد عربي جديد لا يمكن فصله عن كل مكونات المشروع الأخرى. بل إن

> **أبرز ما في المقترح الاقتصادي الجديد الجمع ما بين الكفاءة الاقتصادية في تنمية الموارد والثروات الوطنية، والعدالة الاجتماعية والقيمة الإنسانية**

بعضًا من المكونات يجب أن يحكم المجال الاقتصادي ليبقيه محكومًا بالقيم والأخلاق والعلاقات الإنسانية الرفيعة.

ضمن كل تلك المعطيات التي ذكرناها يمكن لنا أن نطمئن بوجود إمكانية كبيرة لنجاح النظام الاقتصادي العربي المقترح. وهو نظام يسعى إلى تأمين الاستقرار والتوازن بين قوة سلطة الدولة السياسية، وقوة المصالح والمؤسسات الاقتصادية، يقدمه بعضٌ تحت اسم «الاشتراكية العربية الجديدة». وأبرز ما في هذا المقترح هو الجمع ما بين الكفاءة الاقتصادية في استغلال وإدارة وتنمية الموارد والثروات الوطنية المادية والبشرية، والعدالة الاجتماعية والقيمة الإنسانية في توزيع حصيلة النشاطات الاقتصادية بما يمنع وجود ظواهر من مثل الفقر والبطالة وتمركز الثروات الهائلة في أيدي القلة؛ وذلك من أجل تماسك النسيج الاجتماعي وترسيخ قيم التكافل والمواطنة المتساوية وكل متطلبات الحقوق الإنسانية الرفيعة السامية.

وبالتالي فإنه نظام يأخذ بأفضل ما في الرأسمالية، الكفاءة الاقتصادية المنضبطة، وأفضل ما في الاشتراكية، العدالة الاجتماعية التشاركية الحقوقية. وفي قلبه تفاصيل منهجيات تطبيقه هناك ارتباط شديد بالنظام السياسي الذي سيحكمه ويمنع شططه قائم على رفض الديمقراطية المظهرية المحكومة في الواقع من جانب المصالح والقوى الاقتصادية، وعلى رفض فكرة الدكتاتورية الطبقية في نظام الحكم. إنه مقترح يعيد للسياسة مكانتها التي فقدتها أمام الاقتصاد في العقود الأخيرة لتضبط جموح حرية الأسواق وطمع بعض الأغنياء، وتبني شراكة حقيقية في إدارة الحكم فيما بين القوى العاملة ومؤسساتها السياسية والمدنية والمهنية، وأصحاب رأس المال والثروات الخاصة.

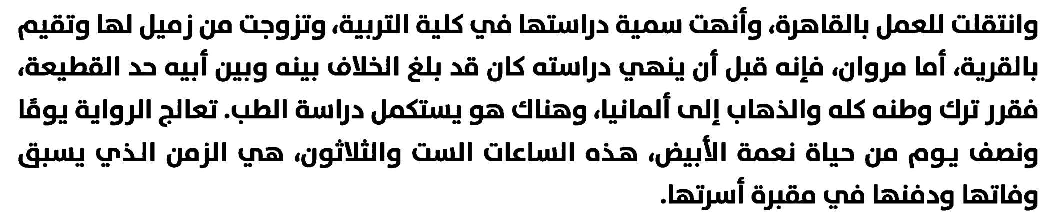
لسنا أمام مقترح تلفيقي أو خيالي، وإنما نحن أمام محاولة جديرة بالتمعن والمناقشة، بعد أن تعبت البشرية من إشكالات الأنظمة الاقتصادية والمالية عبر القرون السابقة.

«جنازة السيدة البيضاء» لعادل عصمت
أوهام القدرة والنصر

إبراهيم منصور كاتب مصري

أصدر الكاتب المصري عادل عصمت روايته التاسعة، ٢٠٢١م، بعنوان «جنازة السيدة البيضاء». هي ليست امرأة أجنبية تنتمي للجنس الأوربي، بل ابنة الفلاحين، اسمها «نعمة الأبيض» ابنة قرية «نخطاي»، تزوجت بعد تخرجها في كلية العلوم بثلاث سنوات، في عام ١٩٨٧م، من العقيد «عثمان الفقي» الذي أحيل إلى التقاعد ويمتلك مزرعة في غرب الدلتا بها بيت ريفي، لكنه يعيش في «المركز» وهي القرية التي تتبعها «نخطاي» وتجاورها.

يعيش الفقي مع نعمة زوجته وأبنائه الثلاثة «منار» الكبرى، و«مروان» الأوسط، و«سمية» الصغرى. أنهت منار دراسة الطب،



وانتقلت للعمل بالقاهرة، وأنهت سمية دراستها في كلية التربية، وتزوجت من زميل لها وتقيم بالقرية، أما مروان، فإنه قبل أن ينهي دراسته كان قد بلغ الخلاف بينه وبين أبيه حد القطيعة، فقرر ترك وطنه كله والذهاب إلى ألمانيا، وهناك هو يستكمل دراسة الطب. تعالج الرواية يومًا ونصف يوم من حياة نعمة الأبيض، هذه الساعات الست والثلاثون، هي الزمن الذي يسبق وفاتها ودفنها في مقبرة أسرتها.

اعتاد الروائي عادل عصمت (مواليد ١٩٥٩م) أن يكتب عن الفلاحين، فهو فلاح نشأ في قرية «أبشواي المَلَق»، وانتقل إلى مدينة طنطا مبكرًا حيث تعلم ويقيم حتى اليوم. وقد نال جوائز أدبية مرموقة عن أعماله الروائية. في روايته الجديدة «جنازة السيدة البيضاء» اختار الكاتب فضاءً روائيًّا هو الوسط المعتاد لديه، قرية في الدلتا، فقرية «نخطاي» تابعة لمركز «قُوّة» التابع لمحافظة كفر الشيخ في شمال الدلتا، وقد أعطانا السرد معالم القرية ومعالم من مدينة طنطا، ومعالم من حي الزمالك في القاهرة، وأخيرًا معالم من الصحراء الغربية، هي منطقة زراعية، استصلحت بها أراضٍ واسعة، وكانت أيضًا مسرحًا وفضاءً روائيًّا تتحرك فيه شخصيات روايته السابقة «الوصايا».

في رواية «جنازة السيدة البيضاء» صراع محتدم بين نعمة، المرأة التي تعمل معلمة علوم في المدرسة الإعدادية، وزوجها الضابط السابق والمُزارع الحالي، الصراع انعكس على حياة الأولاد الذين انحازوا لأمهم، وكانت نعمة حريصة على نجاح أبنائها بديلًا عن إخفاقها في زواجها، فقد سبق لها وتركت المنزل مرتين؛ المرة الأولى حين حاول زوجها الاستيلاء على حُليّها، واستطاع أبوها «الأستاذ عبدالمعز الأبيض» ناظر المدرسة، المعتد بثقافته وأصوله، الانتصار لابنته ومنع زوجها من هزيمتها في هذا الخلاف الأول، لكنّ خلافًا أشد نشأ بين الزوجة الشابة الجميلة وزوجها، حينما طلب منها ارتداء النقاب فرفضت، ورأت أن الطلاق هو الحل، كانت وقتها أمًّا لهؤلاء الأبناء الثلاثة، وكان أبوها قد رحل عن الدنيا، وحضر جلسة الصلح أخوها «أنس الأبيض» مدرس الرياضيات المسالم كثيرًا، والمستسلم أحيانًا، وقد استجاب عثمان الفقي لزوجته، فوافق ألا ترتدي النقاب، لكنه حاول منعها من الاستمرار في العمل فأبت أيضًا، لكنها الآن لا ترى في الانتصار الظاهري في معركتها الثانية نصرًا، بل هزيمة لأنها عادت لعش الزوجية البغيض مرة أخرى.

مونولوج داخلي

يعتمد الكاتب أسلوبًا في السرد يبدو في الظاهر منتميًا إلى تيار الوعي، لكننا بالتدقيق فيه سنجده أقرب إلى المونولوج الداخلي وقد ساعده هذا الأسلوب على وضع الخطاب السردي في القالب المناسب، حيث اختار الكاتب أن تكون الأحداث في يوم ونصف يوم هي المدة التي مرضت فيها نعمة الأبيض مرضًا مفاجئًا، ولم يحضر وفاتها سوى ابنتها الصغرى سمية والطبيب المعالج.

كانت نعمة تدير الخلاف مع زوجها بأساليب عدة؛ كانت تذهب إلى المدرسة، فتعمل وتتحدث مع زميلاتها، وبخاصة صديقتها هويدا، كانت تستمع لنصائح أمها بألا تترك بيت زوجها، وكانت تشكو لأخيها أنس الذي لم يكن في قوة شخصية أبيه، فيقول لها ضاحكًا: «ألم ترفضي كل الخُطّاب وتختاري الغَضَنْفر» في إشارة إلى رفضها خطابًا كثيرين أهمهم صديقه «حمدي بدران» وقبولها بالعقيد عثمان الفقي صاحب الشارب الكث والقامة الفارعة، الذي كان وقتها متخرجًا حديثًا في الكلية الحربية. لكن أهم أسلوب أدارت به نعمة الأبيض خلافاتها مع زوجها، كانت طريقة تربيتها للأولاد، هي كانت ترى في حياة أولادها ومستقبلهم، بديلًا عن حياتها الضائعة ومستقبلها الذي لم يعد فيه أمل.

يخبرنا السرد من خلال التذكر، وتقلب مشاعر «نعمة الأبيض» و«عثمان الفقي» والعاشق الدائم لنعمة «حمدي بدران» وأخيرًا الدكتورة «منار» كيف سيّرت الأقدارُ حياة هذه الشخصيات الأربع، وهي الشخصيات الرئيسة، التي كان أسلوب «المونولوج الداخلي» الوسيلة التي استعان بها الكاتب لكي يجعل السرد ينتقل بين صوت السارد، «كلي المعرفة»، وصوت داخلي، صادر من اللاوعي، ومن الذاكرة لكل شخصية من هذه الشخصيات.

الشخصيات الثانوية في الرواية أغنت السرد ووازنت النزعة الواقعية السائدة فيها، هناك شخصية «نسمة» بنت حمدي بدران، وشخصية «فرج» العامل في مزرعة العقيد، وشخصية «نجلاء» زوجة فرج، وأخيرًا شخصية الدكتور «حسين عبدالله» زميل الدكتورة منار، وهناك شخصية حاضرة غائبة هي شخصية الصحفي في جريدة الأهرام «سامي عفيفي» هو ابن خالة حمدي بدران، الطبيب البيطري الذي أحب نعمة حبًّا ملك عليه حياته، ولم يُشْفَ منه قط.



عادل عصمت

عالج السرد في هذه الرواية موضوعًا تقليديًّا، بأسلوب غير تقليدي، يذكرنا بالأسلوب الشعري لإدوار الخراط

الواقع بأسلوب شعري

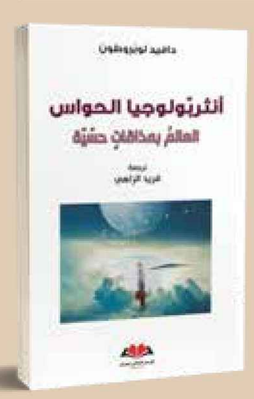
نعمة هي «نوارة عائلة الأبيض»، كان لها جسد فتيّ لافت بجماله وصحته، لكنها مرضت الآن وتهاوت صحتها فجأة، فاستسلمت للموت، وحينما داهمها المرض، أكدت في وصيتها «أن تدفن في مقبرة عائلة الأبيض في نخطاي». عاشت نعمة متزوجة لمدة ٢٧ عامًا، وماتت وهي في الثانية والخمسين، ماتت كمدًا وغادرت الحياة في حسرة؛ لأن مروان ابنها الذي أمّلت فيه خيرًا ترك البلد كله وذهب إلى ألمانيا بعيدًا من أبيه، الذي كان يتطلع لسلكه في أسلوب الحياة التقليدي البيروقراطي، كان يتحكم حتى في تسريحة شعره، وضربه على وجهه حتى لا يشارك في مظاهرات الخامس والعشرين من يناير.

لقد عالج السرد في هذه الرواية موضوعًا تقليديًّا، بأسلوب غير تقليدي، يذكرنا بالأسلوب الشعري لإدوار الخراط (١٩٢٦- ٢٠١٥م)، إنها حياة أسرة ريفية، تعيش في النصف الثاني من القرن العشرين، ويأتي عليها العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، ليكون عقد الانكشاف، عقد تفكك الأوهام وتلاشيها، القوة الغاشمة للعقيد عثمان الفقي تنهزم، إنه وريث الفقر والغشم، الذي يضعه السرد تحت رحمة الحتمية البيئية والحتمية الوراثية.

الأوهام جعلت المنتصر مهزومًا، لكنها أيضًا لم تجعل من المهزوم منتصرًا؛ لأن الحياة فيها من القسوة والكَبَد، بقدر ما فيها من الأمل. رواية «جنازة السيدة البيضاء» ليست رواية مشوّقة فحسب، بل هي قطعة أدبية تحمل دلالات عميقة.

«أنثروبولوجيا الحواس: العالم بمذاقات حسية» لدافيد لوبروطون

عبدالفتاح شهيد، أكاديمي مغربي



انطلق دافيد لوبروطون في مشروعه الأنثروبولوجي حول الجسد مع كتابه «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة» في ١٩٩٠م، منذ ذلك الوقت وهو يسعى إلى بلورة أنثروبولوجيا واضحة للحواس، يبني من خلالها نظرية للمعنى تراعي الاختلاف والتعددية الثقافية؛ إذ ليست الحواس وحدها التي تفهم أسرار العالم، وإنما ما يضفيه عليها الفرد من خلال حساسيته وتربيته وثقافته؛ فالإنسان «ليس فقط عينًا وأذنًا ويدًا وفمًا وأنفًا، وإنما هو نظر وسمع ولمس وتذوق وشم، أي أنه نشاط للمعنى». ويضيف لوبروطون في تقديمه للترجمة العربية لكتابه «أنثروبولوجيا الحواس: العالم بمذاقات حسية»، (ترجمة: فريد الزاهي، الطبعة الأولى ٢٠٢٠م، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب): «إن هذا الكتاب عبارة عن خرائطية أنثروبولوجية للعلاقات التي تقيمها البشرية مع الإدراكات الحسية، وهو يسائل الشرط الإنساني في تنوعه وتخومه». فلا يوجد الإنسان خارج الإحساس بالعالم، والانصياع للانغماس فيه، وبينهما استمرارية حسية دائمة الحضور؛ لأن العالم الذي نعيش فيه يوجد من خلال الجسد الذي يسير نحو لقائه.

ليست هناك الحساسية نفسها نحو الغابة من طرف الأشخاص المختلفين، لأنه ليست هناك حقيقة واحدة للغابة، وإنما ثمة إدراكات مختلفة لها تبعًا لزاوية المقاربة والانتظارات والانتماء الاجتماعي والثقافي. عمل الأنثروبولوجيا هو استكشاف هذه الترسبات المختلفة؛ لأن كل مجتمع يرسم لنفسه «تجربة حسية خاصة»، هي بمنزلة توجه ثقافي لا يلغي الحساسية الفردية. وأنثروبولوجيا الحواس هي إحدى السبل المتعددة للأنثروبولوجيا، تطرح علاقات الناس من مختلف المجتمعات الإنسانية مع مسألة النظر والإحساس واللمس والسمع والذوق؛ لأن الإنسان منغمس في محيط يتشكل مما يدركه عبر حواسه، غير أن هذه الحواس ليست نوافذ على العالم ومرايا محايدة بل هي مصفاة تحفظ ما تعلّم المرء أن يضعه فيها.

والأشياء دائمًا مسكونة بنظرة ما؛ لأن «تشكيلة الحواس وحدودها أمر ينتمي إلى الخطاطة الرمزية الاجتماعية». وإحساس المرء بالعالم هو إدراكه في قلب تجربة ثقافية معينة؛ فمثلًا استعمال مفهوم الرؤية للعالم بوفرة يترجم هيمنة البصر في المجتمعات الغربية، بينما تتحدث مجتمعات أخرى عن تذوق العالم ولمسه وسمعه وشمه؛ فالناس يسكنون عوالم حسية مختلفة. يفكك الأنثروبولوجي بداهة حواسه وينفتح على ثقافات حسية أخرى، والتجربة الأنثروبولوجية هي «دعوة إلى ارتياد آفاق الحواس والمعنى؛ ذلك أن الإحساس لا يتم أبدًا من غير تدخل الدلالات».

إدراكات رهينة رمزيات مكتسبة

نظرًا للظروف الطبيعية التي تحد من إمكانية الإبصار لدى الإسكيمو في المحيط الفريد للشمال الكبير، لا يتحدثون عن الفضاء بمفهومه البصري، بل يولون أهمية أكبر للسمع والشم؛ لأن العالم لديهم خُلق من صوت، فتنصاع جغرافيتهم للتغيرات الجذرية التي تأتي بها الفصول وطول الليل والنهار والثلج والجليد؛ التي تحد من فاعلية الرؤية، وتمد في فاعلية السمع؛ ذلك لأن العالم لا يمنح نفسه إلا في شكل محسوس، وكل شيء في الروح يكون قد مر

أولًا بالحواس حسب ميرلوبونتي؛ لأن الجسد مثل اللسان، منبع مستمر للدلالات، غير أن الإدراكات الحسية تظل رهينة بالرمزيات المكتسبة. وللغة في بلورة الإدراكات دور حاسم، على الرغم من صعوبة ترجمة الإدراكات الحسية إلى كلمات.

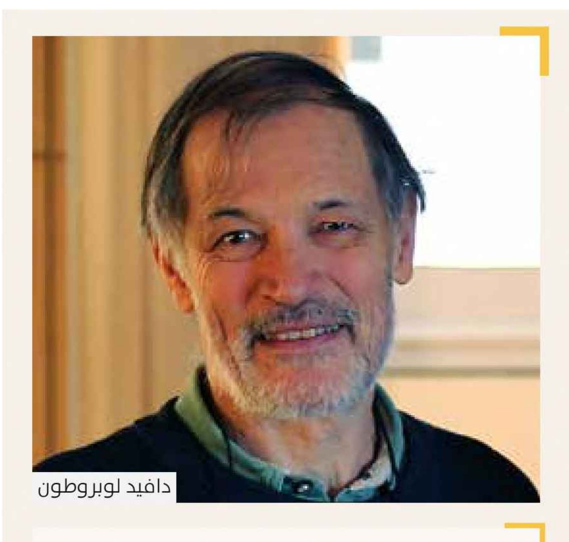
نسجل الهيمنة الغربية للبصر، وعلى الرغم من أن التقليد اليهودي والمسيحي قد منح سموًّا للسمع فهو لم يحط من قيمة البصر، وقد جعل أفلاطون من البصر الحاسة الشريفة بامتياز، وظل هذا الأمر سائدًا لقرون طويلة في المجتمعات الغربية، وتكرس هذا الوضع مع اختراع المطبعة حيث حرم السمع من امتيازاته لصالح البصر. وهو ما جعل الغربيون ينحون إلى تأويل خاطئ للثقافات الأخرى التي لا تضع البصر في أعلى لائحة الحواس، حيث غالبًا ما يلغون البعد الرمزي الذي يندرج لدى هذه الثقافات ضمن تجربة مشتركة. ما يهم الإشارة إليه هنا أن الحواس تتضافر في الإدراك، وهي موجودة دومًا في كليتها، حيث كل شيء يتمازج، «تصحح الحواس بعضها بعضًا، وتتناوب وتتمازج وتُحيل على الذاكرة وعلى تجربة تمسك بالإنسان في تمامه لمنح التماسك».

حاسة محبوسة في المظاهر

نركز على البصر في علاقتنا بالعالم، وهو ما يجعل العمى أسوأ العاهات، غير أن البصر هو حاسة السطح وحده، حاسة ساذجة لأنها محبوسة في المظاهر، على عكس الشم والسمع، غير أنه من اللازم، على الرغم من ذلك، تعلم الرؤية؛ لأنها تمكن من النظر، لأن كل بصر تأويل ومنهج وفكر، يظل متشبعًا بالقيم الأخلاقية والثقافية. وبينما يخترق الصوت الإنسان، كما يخترق الإنسان ممرات له في صخب العالم الهادر، ويظل السمع هو الحاسة الجامعة للرابطة الاجتماعية؛ لأنه موطن اللغة، والحاسة التي تبرز حين يغيب البصر، وهو ما يمنح كثافة العالم لحمَه ودمه. فبالصوت الجماعي يحس الإنسان بقوة الانتماء، في هتافات الجماهير وشعاراتها، يفصح عما وراء المظاهر، وينسج وجوده في سيلان الزمن؛ فحين تكون الرؤية مستحيلة يصير كل مسموع معلومات مهمة.

الضجيج شذوذ مرضي للصوت، يمارس الإكراه ويسبب الإزعاج؛ لأنه لا يقبع في مكانه، بل هو شكل ماكر من التلوث. غير أن له وجهًا آخر، فحين لا يحظى الآخر بالاعتبار يصبح لسانه ضجيجًا وأصواتًا مزعجة متداخلة.

إذا كانت الحواس الأخرى تتحدد مكانيًّا بشكل كبير، فإن حاسة اللمس تشمل الجسد بكامله، ونظرًا لأن كل إدراك


دافيد لوبروطون

كل مجتمع يرسم لنفسه تجربة حسية خاصة، تُشكل توجهه الثقافي الذي لا يلغي الحساسية الفردية

يعود إلى تماس معين فإن اللمس هو الأول في تكوين شخصية الفرد، فهو ذاكرة لا واعية للطفولة، وهو الصيغة الملموسة للعالم، وهو الحاسة الأقدم والأكثر تجذرًا.

في المجتمعات الغربية الثقافة الشمية غير منتظمة، والشم مثير للانزعاج غالبًا، لكن بالمقابل يحظى الشم بأهمية خاصة في مجال التسويق. لا يمكن الإفلات من الرائحة لأنها غلاف دقيق لطيف، تُستدعى خلال الطقوس الدينية والدنيوية، تُعبئ جغرافية وتاريخًا ذاتيين، وتتضمن تعلمًا دقيقًا لدلالات العالم، وتتحمّل انتزاع شذرات حياة من النسيان، باستثارة أشباح الزمن الماضي وعواطفه. وللرائحة كذلك أبعاد متعددة اجتماعيًّا وثقافيًّا، فهي تكشف طوية الذات وميسمها الأخلاقي. وعادة ما تمنح قيمة للرائحة في المجتمعات، فتحمل أحيانًا خطابًا عنصريًّا، وحكمًا مسبقًا، بتعزيز الحقد المنبثق عن «الرائحة الكريهة» في حق الآخر المختلف أو المعادي، وتحقيره باللجوء إلى المتخيل الشمي. كما أن للروائح وظائف أخرى، فهي تساهم في انتشار المرض، كما قد تساهم في القضاء عليه، كما قد تكون مؤشرًا على تمدن مجتمع أو بداوته.

وأخيرًا؛ فإن أنثروبولوجيا الحواس عالم غير متناه، وبهجة الاستكشاف فيها لا تنقضي، ولا تكاد تقبض عليها حتى تنفلت من جديد؛ «لكن ما ستكونه الحياة من غير مذاق النافل، هذا الذي يملك مع ذلك معنى ويُدخل الدهشة للعلاقة بالغير وبالعالم».

«اختفاء السيد لا أحد» لأحمد طيباوي
أو رحلة البحث عن العائد من القاع

شهرة بلغول أكاديمية جزائرية



تضعنا رواية «اختفاء السيد لا أحد»، للروائي الجزائري أحمد طيباوي، الصادرة عن منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الفائزة بجائزة نجيب محفوظ ٢٠٢١م، أمام سؤالين محوريين هما: ماذا يمكن للعائد من الموت أن يخسر؟ ما معنى الخلاص بالنسبة إلى من انتقل من حافة الموت إلى حافة الجنون؟

تهيئ الرواية قارئها منذ العتبة الأولى (العنوان) للدخول في لعبة سردية يؤثثها التأمل الفلسفي الذي يعزّز الشك والارتياب؛ ذلك أن أول سؤال يمكن للمتلقي أن يطرحه حول هذا العنوان هو: كيف لمن لا وجود له أن يختفي؟ ألا يشترط الاختفاء أولا حضورًا متجليًّا؟ ثنائية ضديّة تكرّس مفهوم المفارقة والتناقض على نحو مستمر، يمكن رصدها مبدئيًّا في تقسيم العمل إلى جزأين؛ «الرجل الذي خلع وجهه ورحل» و«الجحيم يطل من النافذة» وهو ما يوحي بأن الاختفاء شرط التجلي وليس العكس.

لكن قبل ذلك دعونا نقف قليلًا عند ملامح شخصية السيد لا أحد: يبادرنا صوت الشخصية من أول سطر في الرواية، وعلى امتداد المقطع الأول الذي يحمل عنوان «مراوغة» وكأن الروائي يدعونا إلى الاستعداد للعبة التي ينبغي لنا أن نبقي فيها حواسنا القرائية متيقظة، حتى لا نسقط في وهم التسليم بما تقوله الشخصية.

يطالعنا «السيد لا أحد» أولًا بميوله العدوانية ورغبته في الفتك بالشيخ الذي يرعاه قائلًا: «قد يكون اقتلاع أحدهم من الحياة حلًّا معقولًا حتى بالنسبة لرجل مثلي لا يملك سوى أسباب تافهة ليفعل ذلك»، لكن السرد سرعان ما يدحض هذه الصورة لتتجلّى صورة مغايرة، يرسم العجز والشعور بعدم الانتماء تفاصيلها، فقد كان همّ الشخصية هو الرغبة في الحفاظ على العتمة التي تخفي حضورها، بعد أن نفضت يديها من الوجود، جالسةً في شرفة الطابق الأخير، تتأمل تفاهة البشر في الظلام الحالك الذي يلف المدينة ويطبق على أنفاس ساكنيها، كمن يقف فوق خراب العالم ليسخر من انحداره، معلنةً انفصالها عمّا حولها، بعد أن قطعت كل صلة لها بالمجتمع البشري، وما وجودها رفقة الشيخ الهرم سوى صفقة عابرة أبرمتها يد القدر في غفلة منها، ما فتئت تريد منها فِكاكًا.

تتولى الشخصية التعبير عن قناعاتها وتصوراتها بشكل متكرر، وهو ما يتيح للقارئ تشكيل ملامحها وأبعادها المختلفة، وهنا تكمن المفارقة، تقول: «أخاف أحيانًا من أن يكشفني جمر سجائري»، «لم يخلف كلامه أي فضول بداخلي لمعرفة أمر يعتقد أنه سيجعلني ملكًا... ملك؟ ذلك يقع عمليًّا خارج دائرة تطلعاتي، دائرة ضيقة ومثيرة للسخرية، ويستحق صاحبها رثاء خاصًّا. لا يهم، أنا عبد قذر، لا يعرفه أحد ولا يأبه له، وهذا يرضيني تمامًا». يشير في مقام آخر إلى غياب الرابط الروحي الذي يستشعره كل إنسان لحظة استحضار صور الأمّ، يقول: «صور أمي في ذاكرتي غير واضحة، بعيدة ومشوشة، ولا عاطفة تشدني إليها...».

إذ يحيل هذا الموقف المحايد إلى فقدان الرابط مع الحياة نتيجة وعي مبكر بتفاهتها؛ ذلك أن الظروف لم تهيئه لنسج علاقات متينة بمن حوله؛ فيكفي أن يتعلّق به أحدهم ليكون الموت وشيكًا، لكن المفارقة العبثية أن الموت أبى الاقتراب منه لحظة التماس المباشر معه (حادثة الاختطاف من جانب

الإرهابيين) كشكل من أشكال العذاب المجاني الذي وجد نفسه ضحية له، فقد لفظته الحياة إلى هامشها وأمعنت في سحقه، فما كان منه سوى أن يختار بإرادته أن يكون حشرة، من دون أن يستشعر ألم السحق، وهذا ما يذكّرنا برواية المسخ لفرانز كافكا. تبدو الحياة بالنسبة إلى هذه الشخصية محطة انتظار؛ لذا اختارت موتًا رمزيًّا مؤقتًا يتيح لها الاستعداد للموت الحقيقي بوصفه الخلاص الوحيد المستحق.

العقل حصان طروادة الخاسر

يبدو التمسك بالعقل رهانًا خاسرًا تفننت الرواية في تصوير تبعاته، مذكّرة بلعنة المبصر في مجتمع العميان، وذلك من خلال تسليط الضوء على محنة الوجود العبثي الذي وجد «السيد لا أحد» نفسه معلقًا بين أقداره؛ إذ يصف نفسه ساخرًا بشفافية بالغة: «أنا حبيس جملة من الظروف لا أجد سببًا منطقيًّا يجعلها تتفرغ لي وحدي من دون الناس»، أمام هذه الحتمية يصبح الجنون طوق نجاة للتخفّف من إكراهات الواقع، لكنه خيار لم تدرك الشخصية قيمته إلا بعد أن خبرت حجم البؤس والنفاق البشريين؛ لذا يأتي قرار الاختفاء في النهاية كإعلان عن موقف رافض للحياة، وإن بدا في ظاهره عديم الأثر، فإنه في حقيقته يحمل رمزية الثورة الناعمة بحكم أنه أحدث تحولًا في مسار باقي الشخصيات.

لقد أخرج حدث الموت (موت الشيخ) «السيد لا أحد» من العتمة إلى النور، ونقله من دائرة الحضور الهامشي إلى الحضور المركزي بالنسبة إلى من تقاطعت مسارات حياتهم معه، لكنه حضور بالغياب، فغدت شخصيته مرآة تتجلى من خلالها ذوات الآخرين، بل صارت هاجسًا بالنسبة إلى المحقق رفيق طايبي، الذي تقوده رحلة البحث عن سر هذه الشخصية في الجزء الثاني من الرواية إلى إدراك هشاشة وجوده وعبثية الحرص على تماسكه؛ لذا يختار في آخر المطاف الاختفاء من دون أن يترك أثرًا يدل على وجهته، فيتحول من باحثٍ إلى مبحوثٍ عنه، ويغدو الاختفاء بعد التجرد من الروابط شكلًا من أشكال الخلاص الفردي؛ ذلك أنه لا مجال لتحقيق خلاص جماعي في مجتمع يستعذب السير نحو الهاوية، ولعل هذا ما جعل الروائي يستثمر فكرة الحمل الذي بقي معلقًا، لا كحلّ يخرج المحقق من دائرة اللاجدوى بفعل تواطؤ الظروف وقوى الفساد؛ بل ليعززها؛ إذ لا معنى للاستمرارية إذا لم تكن حاملة لبذور التغيير الجذري، وهو الأمر الذي لا يمكن



أحمد طيباوي

الاختفاء موقف رافض للحياة، يبدو عديم الأثر لكنه في حقيقته رمز للثورة الناعمة

تحقيقه برؤية رومانسية حالمة، وما إبقاء النهاية مفتوحة إلا تأكيدًا لتعدد المسارات التي يخفيها القدر.

يذكّرنا اختفاء السيد لا أحد برواية «كائن لا تحتمل خفته» لميلان كونديرا؛ ذلك أن الاختفاء مكّن الشخصية من التخفّف من حمولات الواقع والتحرّر من إكراهاته، لكنها خِفة لا تحتمل؛ لأنها أزالت الستار عن مسرح الحياة، كاشفة عورات مجتمع غارق في الزيف والنفاق.

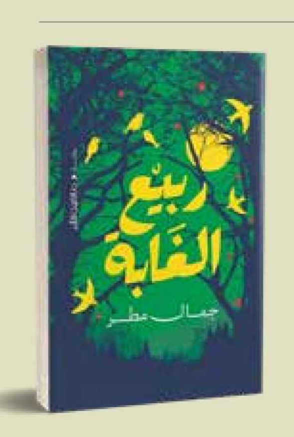
دور المثقف في مجتمع مسلوب

تستحضر الرواية محطة الإرهاب بوصفها محنةً لها الأثر البالغ في تشكيل وعي البطل، على الصعيدين الفردي والجماعي، بغية كشف الانحدار الذي أصاب سلّم القيم في المجتمع الجزائري عقب العشرية السوداء، وما ترتب على ذلك من تغييب المبادئ والمثل وتغليب ثقافة الاستغلال والنهب. تلخص الرواية محنة المثقف العاجز عن إحداث التغيير، يعيش اغترابًا عن شرطه الإنساني، في مجتمع كفرَ بالمُثُل والقيم، واستعذبَ الانحدار، وأمام احتمال الشعور بالمظلومية والخضوع للقهر الذي تمارسه قوى الفساد اختار الاختفاء سبيلًا أوحد للخلاص... ولنا أن نتساءل في الختام: هل يحق لسيزيف (المثقف) من الناحية الأخلاقية التخلي عن الصخرة؟

«ربيع الغابة» لجمال مطر

مقاربة سردية جمالية لأنساق السلطة وأسئلتها

محمد سليم شوشة كاتب مصري



تشتغل رواية «ربيع الغابة»، للروائي جمال مطر، الصادرة عن دار العين بالقاهرة ٢٠٢١م، على أسئلة قديمة لكنها متجددة. نعني هنا أسئلة السلطة وصراعاتها وتبدلاتها، أو جدليات التنازع عليها ومحركات الحوم في فضاءاتها، ولكن المهم جماليًّا أن هذا الاشتغال وتلك المقاربة السردية لخطاب هذه الرواية على هذه الأسئلة يأتي في إطار من التجدد الجمالي والتشويق ويحقق عددًا من النواتج الأدبية المهمة التي تضعنا في المقام الأول أمام تجربة سردية لا تتخلى عن إستراتيجيتها الأدبية والتشكيل الجمالي، مهما كانت على قدر من المباشرة إزاء أسئلة السياسة والسلطة. وهذه السرديات الكبرى التي يمكن أن يقال: إن سرد ما بعد الحداثة بدأ في التخفف منها.

في تجربة خطاب هذه الرواية وسردها قيمة جمالية مهمة نتجت عن ترميز أسئلة السلطة والسياسة في إطار عالم الحيوان بأطرافه ورموزه وعناصره، وهذه القيمة هي تخفيف وطأة أسئلة السياسة على المتلقي وتجاوز رتابة تكرارها، وتجاوز الواقع بحدوده البشرية المملة، فمن هذا التشابك والارتباط بين ما هو إنساني وحيواني تتحقق المغايرة وكسر الرتابة؛ ذلك لأن الرواية بالأساس في جوهرها إنما تعمل في المساحة المشتركة بين ما هو إنساني بطابعه الفكري وداخل عملية الترميز.

ذلك لأن حال الصراع على السلطة بين هذه الحيوانات وجدليات هذا الصراع من الاجتماعات والمؤامرات والمحاكمات والعقاب، كلها تتصل بما هو إنساني أو بالأحرى توصل عالم الرواية بما في ذهن المتلقي من رموز تنتمي لعالمه. وعلى مستوى آخر فإنها تبقى على طبيعتها الحيوانية وجوهرها في عالم الغابة بما فيها من الانفصال عن الواقع الإنساني، وهكذا فإن خطاب الرواية يعمل بشكل طبيعي وبسيرورة سردية تُراوِح بين هذين العالمين بما فيهما من اتصال وانفصال.

في الحديث عن هذه الحيوانات يحضر الشق الحيواني متمثلًا في الوصف المادي؛ الهيئة والحركة والبيئة والطبيعة، فيعجز الفأر مثلًا عن صعود صخرة الحكم إلا بالاعتماد على ظهر الحية، ولا يرى فيه القط إلا غريمه التقليدي الذي يرغب في قضم أرجله والتلذذ بها، ولا يرى فيه كثير من الحيوانات إلا غباء المنظر ونتانة الرائحة، ولا يمكن له الاختباء إلا في جذع شجرة أو حفرة صغيرة، فكلها علامات تنتمي بشكل طبيعي إلى عالم الغابة وقوانينها. ولكن هذا العالم تدخل عليه أنساق جديدة ومغايرة تشكل منه وجودًا جديدًا وعالمًا مختلفًا يتطابق رمزيًّا مع عالم البشر، وهذه الأنساق تتصل بما هو إنساني من أسئلة العقل والحيلة والرغبة في السلطة والصراع عليها، والرغبة في المساواة، وتتصل كذلك بحالات من الرومانسية والنقص والبحث عن الذات والرغبة في التحقق والاكتمال وتتصل بمشاعر الكره والرغبة في الانتقام أحيانًا.

عالم مشحون بالقلق

ومن القيم الجمالية المهمة في خطاب هذه الرواية ما تحفل به من التحولات والحركة والصراع الصاخب والمستمر، فهي تقارب عالمًا مشحونًا بالقلق والنزاع والصراع وكثير من القيم النفسية والمعنوية، مثل مشاعر الكراهية أو الرفض أو النزاع المؤسس على النوع أو الاختلاف؛ صراع القط والفأر أو الحلم والحكمة والعقل من جانب ضد الخيانة والخسة والغدر؛ صراع

المنطق والعقلانية والإصرار على المبدأ ضد العبث والأنانية والانتهازية وغياب المبادئ، فنكون في النهاية أمام عالم حافل بالمشاعر والتحولات والحالات النفسية المتقاطعة والمتصارعة.

في عالم على قدر كبير من الصخب الدرامي والفواعل أو الذوات المتنازعة، في حين يكون هناك قدر من التعاون أو المساندة والتحالفات بما يشبه تمامًا ما يكون في عالم البشر وخططهم، وهي كلها علامات تجعل المتلقي لخطاب هذه الرواية مستشعرًا بانتمائها إلى عالمه وأن فيها شيئًا منه، وهو ما يجعله يتفاعل مع رموزها، ويتفاعل مع صراعها ويشعر أحيانًا أنه جزء من عالمها أو يرى نفسه بين أطرافها.

على أن القيمة الجمالية الأكثر أهمية هو ما فيها من التوتر والقلق والصراع أو التنازع المتجدد، فتصبح على قدر كبير من التشويق ويبدو أفق التوقع فيها مكسورًا أو مطمورًا أو غير مكشوف في أفق القراءة أو المتابعة. وتصبح الرواية حافلة بالتحولات المصيرية وأحيانًا الغرابة والعبثية بأن يكون الفأر هو ملك الغابة لمدة عبر إجراءات وأحداث ثم يتمادى ويتهور ويصبح رهين السجن وتكون هناك ثورة تحرره فيعود إلى الحكم وهكذا في تحولات قطبية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وفي تقلبات جديرة بالمتابعة والانتظار.

من أسئلة السلطة إلى طبيعة الوجود

ومن جماليات الرواية كذلك ما فيها من توظيف ثري للمحركات النفسية والعقد، واشتغال على عقدة كل نوع من هذه الحيوانات التي تتحول إلى عناصر فاعلة ذات بنية نفسية عميقة، وتبدو مدفوعة بسبب هذه العقد باتجاه مصايرها. وهكذا يكون هناك دمج واستثمار لما هو حقيقي من الصفات لما هو خيالي أو توظيف للسمات الحقيقية المكونة لهذه الحيوانات في إطار بنية الفانتازيا والغرابة. ويتضح هذا بشكل أكبر مع شخصية الفأر وتوظيف قصة الحب لديه لنرى كيف أن إخفاقه يصبح أحد محركاته الأعمق، وليس ذلك وحسب، إنما يُوَظَّف الحب ويُستغَلّ دراميًّا بأن يتسبب هذا الفشل في ارتكاب خطيئة أو جريمة مع الفأرة وفقًا لقوانين هذا العالم الحيواني الجديدة التي يفرضها الخطاب أو ينشئها.

وتُستغَلّ وضعية الحب أو التكوين الرومانسي وتطلع الفأر إلى النجاح والتحقق فيه ليكون محورًا دراميًّا أو ذا توظيف سردي خاص، يحرك الأحداث أو يصبح ثغرة للخديعة أو حتى للتشويق كما نرى في آخر الرواية بعد أن يصبح الفأر ملكًا بالانتخاب وتطلبه حبيبته فيلبي، ويكون الحب مجالًا لغياب الرؤية العقلية


جمال مطر

تتجاوز فكرة الرواية أسئلة السلطة والصراع السياسي إلى حالة أبعد من الخلاف الوجودي والطبيعة الكونية

الهادئة أو المتأنية. وكلها أمور تجعل نسيج السرد متماسكًا ويجعل العنصر الواحد أو السمة والمحرك أو الثيمة الواحدة لها توظيفات عدة أو استثمار واسع ومتكرر، فيكون المتلقي أمام نموذج متكامل وأقرب إلى العالم الحقيقي.

إذن، تطرح الرواية عالمًا صاخبًا وحافلًا بالصراع والحركة والتوتر والشد والجذب بين أطراف عدة. نعم هما فريقان، لكن يبدو أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد؛ ذلك لأن كل فريق منهما يبدو هو بذاته متنوعًا وعلى قدر من الثراء، وأحيانًا التداخل، ففي جانب نجد الأسد والنمر والحصان والجمل والفيل وبعض هذه الحيوانات القوية والصريحة والواضحة أو ذات المبادئ في جانب، في حين يكون الفأر والفهد والثعالب والخرتيت وفصيلته والحية والغراب في جانب آخر. تمثل الطيور نموذجًا للإعلام، فالحمامة هي النموذج المهني الثابت على المبدأ في حين يبدو الغراب في الموقف المقابل أو الضد منها، فهو يقوم بالتجسس والتدخلات الخادعة أحيانًا، وهكذا فإننا لسنا أمام حالة من الصراع المسطح، بل أمام تنويعات عدة وتكوينات معقدة ومركبة، وكلها في حال صخب، حتى في فريق الفأر نلمس بوادر خلاف داخلي أو أشكال من الغدر.

ذلك لأنهم أبناء اجتماع قائم على الضرورة والاحتيال وليس المبدأ. ولعل في هذا المقطع ما يكشف عن قدر عمق فكرة الرواية ما تقارب من حالة تتجاوز أسئلة السلطة والصراع السياسي إلى حالة أبعد من الخلاف الوجودي والطبيعة الكونية القائمة على الاكتمال أو النقص النفسي، وأن الأكثر اكتمالًا هو الأقرب للحلم والأفضل أخلاقًا.

«وأجري خلف خولة» لحسن البطران
قصص يميزها طرح جريء

حنان علي محسن كاتبة عراقية

الطرح الجريء للقاص حسن علي البطران بات سمة تُميز نتاجه القصصي الإبداعي، مستعملا لغة السهل الممتنع بأسلوب يجعل القارئ يجتهد في فهم الخطاب المُصدر له.

آخر مجموعة قصصية للقاص حسن علي البطران كانت بعنوان: «وأجري خلف خولة..» التي صدرت عن (مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، بابل، العراق، ٢٠٢١م) بقطع متوسط ومُكونة من ست عشرة خيمة، توزعت في ١١٨ صفحة، وكل خيمة يتصدرها عنوان يضم فكرة تحمل في مضمونها دلالات القصص التي ضمتها الخيمة. افتتح القاص مجموعته بعتبات تناول فيها مجمل ثيمات قصص المجموعة وقضاياها، فضلا عن تناوله موضوعات عدّة، اجتماعية وأدبية.



من ناحية، احتضن علم النفسِ الأدبَ بكل صنوفه، وقدم به دراسات كثيرة على وفق التحليل النفسي للمُبدع، وآمن نقاد هذا المنهج بأن لكل عمل أدبي أثرًا من نفسية الأديب أو المُبدع؛ لذلك قدم فرويد دراسات مهمة في الأدب. ويعبر الدكتور عز الدين إسماعيل، قائلًا: «إن النفس تصنع الأدب، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب» (التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة). ويضيف الدكتور محمد مندور «الأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله، وهو في هذا شبيه بعلم النفس» (في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة).

وتحت هذا المفهوم سنبحث في المجموعة القصصية التي كتبها البطران الذي تتميز نصوصه بالرمزية والمفارقة والتورية. والمجموعة القصصية من عتبتها الأولى المتمثلة في العنوان: «وأجري خلف خولة..»، دليل على رغبة القاص في المضي قدمًا خلف الأحلام والأمنيات التي استعار لها اسم علم مؤنث (خولة) شاع وانتشر عند العرب القدامى، ويحمل دلالة في المعجم العربي، وهي المرأة الممتلئة بالأنوثة التي تمشي بخفة وتَبَاهٍ، وسياق الجملة الفعلية المبدوءة بالفعل (أجري) الذي يثبت عنصر العاطفة والرغبة وانعكاسًا لنفسية المبدع.

وحدة وصراع

وتماشيًا مع هذه البداية، نأخذ من المجموعة قصة قصيرة جدًّا عنوانها: «هجران غير مشروع»، وتحمل عنصر التعلق، والمشهد يترجم هذا الأثر النفسي البليغ في نفس الكاتب. ويزداد الشعور بالوحدة والصراع في اللاوعي، فهو متألم مما حدث مع زوجته، وهي تحرمه من اللذة التي أرادها، ويعود لمشهد اللجوء إلى حضن الأم الذي منحه الأمان والمحبة... وهذا المشهد الأول المجسد للاقتراب الجسدي والتلاقي بين الأم وطفلها، فضلًا عن إشباع الرغبات الجسدية للطفل. وقد ربط القاص بين رغبة الطفل الرضيع وبين رغبته الشخصية، هو حين ينام على صدر أمه، وقد أصاب حظًّا موفورًا من ثديها، وبدت عليه أمارات الرضى والارتياح وهذا يُسمى بالإشباع، بينما الراوي لم يحقق هذا الإشباع وبقي كابتًا الأمر، وعبر عنه بالذهاب لقبر الأم جائعًا.

في مشهد آخر حافل بالإيحاء الجسدي في قصة «ماء لا يروي»، يقول: «يصرخ طفلُها.. معدته خاوية، يريد (رضَّاعته)، لا وقت معها، فهي مشغولة في تلوين وجهها، انتظارًا لإعادة المباراة التي لم تحسم نتيجتها في الجولة العشرين، لكن زوجها يفاجئها بعودته سريعًا من سفرته التي لم تستمر إلا ثلاثة أيام وأربع ساعات وخمس دقائق وعددًا من الثواني.. صاحب المرسيدس يخسر إجازته الاضطرارية، ولم يتمكن من حسم النتيجة في ذلك اليوم...!!» نلحظ في هذه القصة القصيرة جدًّا صراعًا يتماوج ما بين شدة الرغبة وبين الوقت الذي داهم الشخصية/ البطلة برجوع زوجها، والتأزم بين مكونات النفس؛ الأنا والهو الذي مثل الطفل الجائع، الذي ينتظر إشباعه من لدن أمه، وبين رغبتها (المرأة) التي تسعى وراءها بكل ما أوتيت من قوة.

فالرغبة كانت هي الثيمة الأساسية التي دار حولها النص، وتظهر المرأة/ الزوجة في منظر غير المشبعة بحيث لجأت إلى الخيانة وإشباع رغباتها، وقد وظف القاص كل الإمكانيات التي تعكس لنا الحالة النفسية التي تعيشها المرأة.

مشهد خيالي

وفي قصة «استجمام»، الفعاليات النفسية التي أتت ردًّا لفعل شريك البطلة كانت سببًا في رفضها لرغبته ورغبتها، وعدم التجاوب مع ما يريد، كانت تهرب منه بدافع الشعور بالألم، وطغى على هذه القصة القصيرة جدًّا رفض الرغبة، والانحياز إلى دونها مثلما وصفها القاص بأنها في مرحلة استجمام. فهذه اللفظة عاشت مع كل دلالات العبارات التي كونت النص، فضلًا عن البنية الذاتية والتفكير الذاتي، الذي انحصر في الجسد؛ فهي جابهت شريكها بما شعرت ولم تُعلن عن رغبتها، بل فضلت الذهاب صوب البحر حتى تحقق لنفسها رغبات أخرى، لكن المفارقة جعلتها تتألم مرة أخرى جراء ما حدث لها في أثناء سباحتها. المشهد خيالي غير حقيقي والمعنى جاء بلغة جزلة مساوية للمضمون، عكس الرغبة والألم والتفاعل بين الأنا والهو، ما تبقى من حركية الصورة داخل المبنى الحكائي للنص بصورة عامة.

وفي نصّ «إثـــارة..»، تمظهر المعنى الطائف على النص ذات الدلالة الإيحائية بالرغبة الشديدة والتعلق


حسن علي البطران

تتميز نصوص المجموعة بالرمزية والمفارقة والتورية، وبالموضوعات المتنوعة كالرغبة والتعلق والولَه

فيما بينهما؛ العتبة الأولى فتحت لنا باب التأويل على مصراعيه حتى نتمكن من القراءة ذات الأبعاد النفسية، على ما يبدو أن القاص كان يبحث عن المقصدية لمفهوم الإثارة، فهي ميالة إليه وهو أيضًا، فصار الأمر شبهَ واقعيٍّ أو لنقل واقعيًّا، فضلًا عن رأيه في شخصيتها الصاخبة بالرغبة، فعندما يرغب كل منهما في الآخر يشتعل الفتيل، وتتضارب الأهواء، وتتصارع من أجل بلوغ غايتها، فضلًا عما كان من هيامٍ ووَلَهٍ، وتُختم القصة بالنتائج المنتظرة من لدنها حتى تُكتمل وتُشبع رغباتها جميعًا.

حملت المجموعة كثيرًا من النصوص التي حفلت بثيمات: الرغبة، والتعلق، والوَلَه، وهذا النهج الذي سار عليه القاص في كتابته للقصة القصيرة جدًّا في هذه المجموعة، وهو ما دعاني إلى اتخاذ مصطلح الليبيدو مسارًا لتحليل بعض نصوص المجموعة، وهي مجموعة غنية بموضوعات أخرى، تصلح لأن تكون عينة لقراءات أخرى.



عقل العويط
شاعر وكاتب لبناني

«خميس مجلّة شعر من الشفاهيّة إلى التوثيق والتدوين»
للأب جاك أماتاييس السالسي

كتابٌ أكاديميٌّ مرجعيٌّ يستكمل عناصر المشهد الذي أطلق الحداثة الشعريّة من أسرها التاريخيّ

هل من حاجةٍ إلى كتابٍ مرجعيٍّ يوثّق وقائع «خميس مجلة شعر»، ومحاضر اجتماعاتها، ولقاءات شعرائها، ويعرض لآرائهم، ومواقفهم، ونقاشاتهم، وتحليلاتهم، ولكلّ ما يتّصل بمسائل الأدب والشعر والتراث والتقليد والحداثة والتمرّد والثورة على السائد الفكريّ والثقافيّ والمجتمعيّ في دنيا العرب، وسوى ذلك من قضايا وإشكاليات؟ هل من إضافةٍ يقدّمها كتابٌ كهذا، بعد اثنين وخمسين عامًا على توقّف مجلّة «شعر» عن الصدور نهائيًّا (المرحلة الأولى ١٩٥٧ - ١٩٦٤م، المرحلة الثانية ١٩٦٧ - ١٩٧٠م)، وارفضاض «الخميس»، وانحسار المعارك الأدبيّة التي رافقت قيام قصيدة النثر العربيّة، والاتهامات التي وُجِّهت إليها وإلى شعرائها بالقطيعة مع التراث، وبالتغريب؟ أثمّة مَن لا يزال يعود إلى ثورة أولئك الشعراء الفرسان الذين انقضّوا على المستتبّ التقليديّ والتراثيّ والاستنقاعيّ، ليس في حركة الشعر العربيّ فحسب، بل في مجمل شؤون العقل والتفكير والفلسفة والحضارة والحياة والاجتماع والسياسة، باحثًا عن جديدٍ أو عن مستورٍ في تلك الثورة وموجاتها الارتداديّة؟ كتاب الباحث الأب جاك أماتاييس السالسي، «خميس مجلة شعر من الشفاهيّة إلى التوثيق والتدوين»، الصادر في بيروت لدى «دار نلسن»، يثير هذه الأسئلة وسواها، ويقدّم أجوبةً شافيةً عنها.

لا يأتي كتاب الباحث أماتاييس هذا من عدم؛ إذ إنه موصولٌ بما سبق للمؤلّف أن وضعه من أبحاثٍ ودراساتٍ معمّقة في شأن «الشاعر يوسف الخال ومجلّته شعر»، الذي هو موضوع رسالته الجامعيّة لنيل شهادة الماجستير،

التي صدرت فيما بعد في كتاب (منشورات دار النهار والمركز الألماني للبحوث)، إلى كتاب آخر هو «صدى الكلمة حواراتٌ مع يوسف الخال» (دار نلسن) كان أجراها الباحث نفسه مع صاحب «البئر المهجورة» و«قصائد في الأربعين»، فكتاب ثالث «يوسف عبدالله الخال/ السيرة» (دار نلسن)، وهو الأمر الذي يضفي على عمله التأريخيّ في المجمل، وعلى اجتهاده التوثيقيّ، حالًا من التكامل المقترن بالتهيّب والرصانة والجدّيّة والموضوعيّة، تجعله في موضع الباحث والموثّق التاريخيّ الحياديّ والناظر الأمين الموثوق به، وخصوصًا حين يتناول قضيّةً حسّاسةً وحاسمة، من مثل مسألة التصدّي لموضوعة الحداثة والرفض، ولحركة الشعر العربيّ الحديث، وموقع مجلة «شعر» المركزيّ والجوهريّ و«خميسها» في لبّ هذه الحركة وصميمها.

يندرج هذا الكتاب إذًا في سياق، وسياقه هو تتمّةٌ لخبراتٍ واجتهاداتٍ وجهودٍ سابقة اضطلع بها المؤلّف، في مجال التأريخ لمجلّة «شعر» ومؤسّسها. بل ربّما يمكن القول، وبقوّة، إنّه في الكتاب الجديد، يلقي الضوء العلنيّ على حلقةٍ ناقصة في هذا الباب، رابطًا الحلقات بعضها ببعض في ما يتعلّق بمجلّة «شعر» وخميسها وشعرائها، مقدّمًا إلى المكتبة العربيّة، وإلى المهتمّين، مرجعًا توثيقيًّا كاملًا لا نقصان فيه، ولا التباس، يسدّ فراغًا في هذا المجال، ويكمل ما يجب إكماله في هذا الصدد، بحيث يمكن اعتباره مسك الختام في كلّ ما يتعلّق بوقائع تلك اللحظة الأدبيّة التاريخيّة، التي لا تزال في أواخر هذا الربع الأوّل من القرن الحادي والعشرين تشكّل منعطفًا تحويليًّا وتغييريًّا حاسمًا في حركة الشعر العربيّ. بل المنعطف الأبرز مطلقًا.

ليس من الضرورة في شيء أنْ يكون نشر مَحاضر جلسات «خميس شعر» حدثًا بالغ الأهمّيّة في ذاته، إلّا من حيث كونه عملًا تأريخيًّا وتوثيقيًّا يستمدّ أهمّيّته الأولى من أنّه سيكون من الآن فصاعدًا في متناول كلّ مَن تعنيه خلفيّات تلك المجلّة الرائدة، وكواليسها، وآراء شعرائها في جلساتهم المخصصّة للنقاش الشعريّ والنقديّ. لكنّ الكتاب يستمدّ أهمّيّةً مضافةً من كونه لا يترك أيّ واقعةٍ، وأيّ تفصيلٍ يتعلّقان بتلك القضيّة إلّا ويلقي الضوء عليهما، تاركًا للنقّاد وللباحثين وللمهتمّين بحركة الشعر أنْ يستنبطوا ما قد ينطوي عليه نشرُ ذلك علنًا من معنى ودلالة وأهمّيّة.

> **كلّ حركة في التاريخ، أدبيّةً كانت أم غير أدبيّة، ما كان لها أنْ تبصر النور، وتتجسّد وتتبلور، لولا وجود «مايسترو» يؤدّي الدور الرياديّ (والأبويّ؟!) في مجاله. يجب أنْ نعترف ليوسف الخال بهذا الدور**

مسألة الحداثة، مسألة اللغة الشعريّة، مسألة الحرّيّة، ومسألة العقل العربيّ، أربعة تحدّيات، بل هي أربع إشكاليّات، يمكن اكتناه حضورها المركزيّ في مَحاضر تلك الجلسات «الخميسيّة»، فضلًا عن كون «الخميس» الحاضنة التي تبلورت فيها النظريّات والشعريّات والحساسيّات (الشعريّة) والذائقات المختلفة، والمتنوّعة، وأحيانًا المتناقضة، لدى شعراء «شعر».

وإذا كان هذا التنوّع المختلف والخلّاق سيظهر جليًّا بكل أمزجته على مدى الزمن الستّيني وما بعده، من خلال دواوين شعراء المجلّة ولقاءات «الخميس»، فإنّ غباره لن يتأخّر طويلًا عن الانجلاء بتشعّباته واختلافاته، من خلال مواقف الشعراء النقديّة، ومقارباتهم لهذه المسائل - التحديات - الإشكاليّات. يكفي أنْ ينكبّ القارئ (المتخصّص) على مَحاضر تلك الجلسات لتتكشّف أمام بصيرته المواضيع والنقاط والمواقف المشتركة بين الشعراء، لكن أيضًا وفي الآن نفسه التباينات -أحيانًا الجوهريّة- ولا سيّما حيال التراث، والحداثة، والشكل، واللغة مطلقًا، وحيال الذائقات اللغويّة، وتلك المرتبطة بالأرض، وبمعنى الريف ومعنى المدينة، ومدى قدرة هذه المجالات على تفجير شعرٍ ولغةٍ ورؤى، ما كان في مقدور بعض شعراء «شعر» تخيّل الوصول بها إلى تجسيد احتمالاتٍ كهذه.

أليس لهذا السبب، يا ترى، سنرى شعر التفعيلة، وسنرى النثرَ شعرًا خالصًا بل قصيدةً، وسنرى الشعريّة المارقة والتجريبيّة والطليعيّة القصوى تتجلّى «خطورتها» المتطرّفة أكثر ما تتجلّى عند شعراء من مثل أنسي الحاج، وسنرى لغة الأرض والريف والمكان المحلّيّ تتحوّل ذهبًا رقراقًا ذائبًا كالماء السلسبيل، كالدهشة التي يستحيل توقّع ما ينجم عنها ويولد منها، كما هي الحال على يد شوقي أبي شقرا، وسنرى محمّد



الماغوط يكتب قصيدة النثر كما لو كان يكتب ما يتنفّسه من مرارات وخيبات وسخريات، وما يضجّ به كيانه من غرائز ورغبات، وما تحشرج به روحه المتعبة من أثقال الوجود، وسنرى البعد الفلسفيّ والدينيّ بإيقاعه الروحيّ الهادئ والمتهادي والعميق لدى يوسف الخال، وسنرى بدر شاكر السيّاب واصلًا إلى حيث لا يستطيع نشيج سواه أنْ يصل، في حين سنرى الذهن الشعريّ المعقلن والمبحر في التراث، والمستفيد منه، واضعًا ثقله النظريّ والثقافيّ والعقليّ في الميزان المقابل، كما هي الحال عند أدونيس.

لن يتوقّف التغيير عند هذه الحدود والمجالات فحسب؛ لأنّ النبع الذي عثر على ثغرةٍ يخرج منها إلى الضوء، لن يترك سدًّا يعترض سبيله، لذا ستحمل اللغة معها في تفجّرها المخاض كلّه، وخليطًا من المياه الجارفة، ومن الوحول، ومن التجارب، التي سرعان ما ستعرف كيف تصبح نقيّةً وصافية.

مناقشات صاخبة

هذا كلّه يرينا إيّاه كتاب «الخميس»، من خلال المناقشات الصاخبة التي كانت تصل أحيانًا إلى حدودٍ شاقّة، كمثل ما ظهر من التباينات الحادّة بين أدونيس وشوقي أبي شقرا حيال مسألة التراث وحيال قدرة اللغة والتجربة المحلّيّتين على إيصال الحداثة إلى مبتغاها المدهش، وتلك التباينات بين يوسف الخال وجورج غانم، ولا سيّما الاتّهامات التي وجّهها الأخير إلى صاحب المجلّة بالاستئثار وفرض الرأي، ثمّ عودته عنها.

فلنعد إلى كتاب جاك أماتاييس. ماذا يتضمّن هذا الكتاب؟ يتضمّن مقدّمة وأربعة أقسام. القسم الأوّل قراءة في خميس مجلّة شعر، ويتضمّن خمسة فصول: ١- يوسف الخال الثائر المغامر، ٢- خميس مجلّة شعر ندوة متميّزة حوّلت ملامح الشعر العربيّ، ٣- مواجهة التراث، ٤- يوسف الخال: الرؤيا الشعريّة والحضاريّة - القيادة الفكريّة والتنظيميّة، وأدونيس الشاعر والمنظّر، ٥- أحداث غابت عن محاضر خميس مجلّة «شعر». فخاتمة. القسم الثاني يعرض لمَحاضر اجتماعات «الخميس» ولتقارير عن نشاطاته (١٩٥٧- ١٩٦٤) في مرحلتَيه الأولى (١٧ كانون الثاني ١٩٥٧م- ٢٧ آذار ١٩٥٨م) والثانية (نيسان ١٩٥٨م- تشرين الثاني ١٩٦٤م). القسم الثالث مخصّص للفهرس التحليليّ لمَحاضر خميس مجلّة «شعر». أما القسم الرابع والأخير فملاحق تتضمّن دراسات ورسالة من خالدة سعيد وصوَرًا.

ها هنا، لا بدّ من أنْ يقع القارئ الحصيف على «بورتريهات» لشعراء «شعر»، ملتقطة في لحظاتٍ خاليةٍ من أيّ تحفّظٍ أو تجميل. بمعنى أنّها «بورتريهات» من دون أقنعة، وفي كثير من الأحيان عفويّة وبسيطة. «بورتريهات» باللحم الحيّ. في مقدوري أنْ آخذ هذه «البورتريهات» إلى غرفة التحميض لاستخلاص «طبيعة» وجوه أصحابها، و«مستويات» تفكيرهم الشعريّ التي لم تكن بالتأكيد على سويّةٍ واحدة. لن تكون صعبةً، في أحيان، إماطة اللثام، من خلال دقائق النقاشات، عن إشراقاتٍ ومواهبَ وإبداعاتٍ متكاملة، لكنْ أيضًا عن ضحالةٍ نظريّةٍ ما، وعن سذاجةٍ ثقافيّةٍ ما، وعن آراءٍ سطحيّةٍ لدى هذا البعض أو ذاك، وعن عدم انشغال بعضٍ آخر من هؤلاء الشعراء بأيّ هاجسٍ نقديّ، أو بأيّ تأويلٍ لهذه القصيدة أو تلك، لهذه النظريّة أو تلك. حتى لكأنّ الشعر كان في لحظةٍ ما، ضربةَ نردٍ، أو برقًا؛ لذا كان أهمّ وأعمق وأجدى من آراء كاتبيه، وتنظيراتهم. أليس لهذا السبب بالذات، أراني لا أركّز كثيرًا على دورٍ استثنائيّ لمَحاضر تلك الجلسات، إلّا من حيث كونها رديفًا ثانويًّا (كومبارس)، يكتسب أهمّيّته في لزوم تدوينه وتوثيقه وتحليله، ليحتلّ موقعه في جملة المشهد الشعريّ الذي صنعه شعراء المجلّة، شعراء قصيدة النثر، شعراء تلك الحداثة، التي لا نزال نشهد ولاداتها المتغيّرة والمتحوّلة إلى ما لا نهاية.

الحداثة في هذا المعنى، ليست محطّةً، ولا تاريخًا. إنّها التجربة- القصيدة الدائمة الولادة. وكما كانت تجربة «شعر» وتجارب شعرائها خروجًا على التقليد، وتحطيمًا للثابت، وتكريمًا للحرّيّة، ستظلّ التجارب اللاحقة لشعراء كلّ زمان حفرًا في قلب الحداثة، في قلب الحرّيّة، وبحثًا عن جديدٍ آخر غير مسبوق. مرّةً جديدةً، أقول: ليس للحلم نهاية. ولا اللغة.

والحال هذه، ليس نافلًا أن الحداثة كانت هي الشغل الشاغل لشعراء تلك المرحلة؛ الحداثة بما هي طموحٌ لتغيير العالم والحياة، وتطلّعٌ إلى مستقبل الكتابة الأدبيّة، وإلى حركيّة اللغة، باعتبارها في حالٍ من الولادة المستمرّة لا تتوقّف عند شكل، ولا عند أسلوب، ولا عند إيقاع، ولا خصوصًا عند مغزى ودلالة. ولأنّ المسألة هي مسألة هذا العقل الإبداعيّ العربيّ الذي يتجلّى في اللغة، والذي كانت مرحلة الستّينات هي بؤرته التفجيريّة القصوى، كان لا بدّ من تتبّع كلّ التفاصيل والحيثيّات المتعلّقة بتلك المرحلة، ولولبها الجوهريّ -حركة شعراء مجلة «شعر»- وتاليًا كشف النقاب عمّا جرى في تلك اللقاءات والندوات التي كانت

تعقدها كوكبة الشعراء المتمرّدين، الرافضين، التحويليّين التغييريّين، كلّ يوم خميس، وفهم طبيعتها، وخلفيّاتها النظريّة، ومرجعيّاتها التراثيّة، وتأثّراتها الغربيّة، ومكوّناتها الفكريّة، وخصائصها النقديّة.

ضرورة لا مفر منها

في هذا المعنى بالذات، كتاب جاك أماتاييس هو ضرورةٌ لا مفرّ منها، لاستكمال عناصر ذلك المشهد التاريخيّ، استكمالًا أكاديميًّا، منهجيًّا، تدوينيًّا، وتوثيقيًّا، لا مكان فيه، طبعًا، لأهواء الباحث وميوله الذاتيّة والشخصيّة، ولا لآراء الشعراء أنفسهم في الشعر، ولا لتأريخاتهم و/أو أهوائهم في شأن تفسيراتهم لتلك الحقبة ومجرياتها. علمًا أنّ لكلٍّ منهم، مَن رحل منهم عن هذه الدنيا، ومَن هم لا يزالون على قيد الحياة، طريقته في العرض والتأريخ والتحليل، التي تتناسب وشعريّته وهواه ومزاجه وموقفه الخاصّ من حركة الحداثة، والشعر، والشعراء، على السواء.

مَن يقرأ كتب أماتاييس مجتمعةً، يدرك تمامًا حقيقة الدور الذي اضطلع به يوسف الخال في شكلٍ خاصٍّ، طبيعته وحجمه، هو الآتي، آنذاك، للتوّ، من الولايات المتحدة الأميركية، بعد سنواتٍ من الإقامة فيها، دارسًا، وقارئًا شعرها وشعراءها الكبار، مطّلعًا على حركيّة الأدب الأنكلوفونيّ فيها، على وجه التخصيص، ومتأثّرًا بالأفكار الهادرة، منتبهًا، ولا بدّ، إلى المجلّات الشعريّة، وإلى الندوات، والتجمّعات، متوقّفًا عند جاذبيّة مجلّة poetry (شعر) لصاحبها وناشرها الشاعر عزرا باوند. لا بدّ أنّ يوسف الخال قد صمّم في تلك اللحظة على أنْ يأخذ على عاتقه عند عودته إلى لبنان القيام بتجربةٍ مماثلة، والزمن آنذاك زمن تململٍ واعتمالٍ ورفضٍ وبحثٍ عن أفقٍ جديد، أرضه اللغة، وسماؤه الحرّيّة.

يصل بي التحليل والاستخلاص إلى طرح التساؤل الآتي: صحيحٌ أنّ أجواء آخر الخمسينيات الثقافيّة، اللبنانيّة والعربيّة، كانت تضجّ بالتململ الأدبيّ، بنقد المراوحة والتقليد، بالرفض، بالتجريب، بالبحث، بالاختبار، وبالتطلّع إلى المغاير والمختلف والجديد، لكنْ هل كان لحركة مجلّة «شعر» أنْ تبصر النور، وأن يتحلّق فيها وحولها الشعراء الحداثيّون، وأنْ ينتجوا «خميسها»، لولا مبادرة يوسف الخال إلى ذلك، وتبلور تلك المبادرة في مجلة، وفي تكوكب شعراء، واجتماعهم في حركة، وندوة؟ هذا سؤالٌ يجب عدم إغفال مراميه على الإطلاق؛ لأنّ كلّ حركة في التاريخ، أدبيّةً كانت أم غير أدبيّة، ما كان لها أنْ تبصر النور، وتتجسّد وتتبلور، لولا وجود «مايسترو» رؤيويّ، محرّك، فاعل،

> **أثمّة مَن لا يزال يعود إلى ثورة أولئك الشعراء الفرسان الذين انقضّوا على التقليديّ، ليس في حركة الشعر العربيّ فحسب، بل في مجمل شؤون العقل والتفكير، باحثًا عن مستورٍ في تلك الثورة وموجاتها الارتداديّة؟**

محتضن، ناشط، يؤدّي الدور الريادي (والأبويّ؟!) في مجاله. يجب أنْ نعترف ليوسف الخال بهذا الدور.

يجدر بي أنْ أقدّم إلى القارئ أسماء أعضاء «الخميس» الدائمين كما وردت في مَحاضر المرحلة الثانية (ص ١١٥): يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، محمد الماغوط، نذير العظمة، فؤاد رفقة، نديم نعيمة، خالدة سعيد (خزامى صبري)، جورج غانم، فؤاد الخشن، أحمد أبو سعد، وعصام محفوظ، إلى أسماء أبرز الضيوف والزوّار الذين كانوا ينضمون إلى الحلقات بصورة عابرة، لما في ذلك من ضرورةٍ لاستكمال عناصر المشهد الأدبيّ المتكوكب حول «شعر» و«خميسها» من جوانبه كافّةً: بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، بدوي الجبل، يوسف غصوب، سلمى الخضراء الجيوسي، فدوى طوقان، جبرا ابراهيم جبرا، غادة السمان، عاصم الجندي، علي الجندي، أنطوان غطاس كرم، توفيق صايغ، ليلى بعلبكي، لور غريب، جورج صيدح، نقولا قربان، عاصي رحباني، فؤاد الخشن، أحمد أبو سعد، الأخطل الصغير، قيصر الجميل، عارف الريس، بول غيراغوسيان، شارل مالك، زكريا تامر، هنري حاماتي، كميل سعادة، إدفيك شيبوب، نديم نعيمة، أنطوان ملتقى، ميشال وألفرد بصبوص، يوسف حبشي الأشقر، أسعد رزوق، حليم بركات، رياض المعلوف، إيميلي نصر الله، إيليا حاوي، هاني أبي صالح، غازي براكس، سليم حيدر، وضاح فارس، طلال حيدر، نور سلمان، جميل جبر، خليل رامز سركيس، ديزي الأمير، خليل الخوري، موريس عواد، شفيق المعلوف، رياض نجيب الريس، ميشال نعمة، محمود الخطيب، إبراهيم العريض، مصطفى محمود وآخرون.

ختامًا، قد يكون من المفيد كشف النقاب عن كتابٍ جديد يعمل عليه الباحث أماتاييس يتضمّن مقالاتٍ ليوسف الخال لم يسعفها الحظّ سابقًا في أن ترى النور بين دفّتي كتاب.

ساعات من السعادة

أحمد الخميسي كاتب مصري

انتقلنا إلى عمارة من أربعة طوابق بمدينة العبور، كنا أول من سكن فيها. بعد شهرين ظهر الباش مهندس بكري والحاج عبدالعزيز، ثم جاء بقية السكان واحدًا بعد واحد بسيارات نقل الأثاث والأطفال والحقائب. خلال عام لم تعد في العمارة شقة شاغرة وأخذت رائحة الصلصة وزيت القلي تتسرب من نوافذ المطابخ إلى فسحات السلالم. خلال ذلك نشأت بيننا علاقات المودة بالقدر الذي تقتضيه الجيرة. ألفنا ملامح ونظرات بعضنا الآخر ما عدا «عزت» الذي ظل عصيًّا على المصاحبة، بعينه التي ترمش حين يحدثك كأنه لا يراك، ووجهه الشارد الذي لا يعبر عن شيء. حينذاك لم تكن منطقتنا السكنية قد استكملت بعد بناء المرافق، فاتفق سكان العمارة على تشكيل اتحاد ملاك لنتولى بأنفسنا تكملة ما يعوزنا.

كنا نلتقي كل يوم جمعة في شقة الباش مهندس بكري، نستعرض إجراءات التقديم على عداد مياه مشترك، وتعليق لامبات في أسقف السلم المعتم، ثم تركيب باب حديدي حماية لمدخل العمارة. كان «عزت» يحضر معنا لكنه يظل صامتًا معظم الوقت، أو يغمغم من وقت لآخر بشيء غير مفهوم، سارحًا في الفراغ بنظرة خاوية حتى بدا كأنه مبعوث الضجر الكوني إلى الأرض. خارج لقاءات اتحاد الملاك لم نكن نراه تقريبًا إلا فيما ندر، إما على الدرج أو حينما يفتح باب شقته لسبب طارئ، فيطل برأسه من بين فتحة الباب وإطاره، يحدق بالطارق بحذر وتوجس مثل دجاجة تتأهب لمواجهة الخطر، وأخيرًا يهمس بتوسل: «خير؟». ولم نرَ زوجته الست صباح إلا مرة عند سفرها لأمها في الزقازيق بمناسبة عيد الأضحى، حينما شاهدنا سيارة تتوقف أمام العمارة وعزت واقف يرفع إلى سطحها باحتراس حقيبتين مربوطتين بحبل غليظ، وما لبثت الست صباح أن أطلت تتهادى من مدخل العمارة وعلى شفتيها التقطيبة التي تنم عن قرف عميق، وفي ذيلها مشت ابنتها وعيناها منكسة في الأرض مثل ذبابة ضربها أحدهم بمنشة لكنه أخطأها فبقيت دائخة.

وعلى الرغم من أن عزت كان محصنًا ضد التواصل بالسأم والشرود، إلا أنه لم يقلق راحة أحد من السكان قط، ولا أزعجنا من شقته يومًا بموسيقا صاخبة أو زعيق في شجار، أما إنه شخص مملّ، تسبح حول رأسه وفوق كتفيه سحب السأم، فتلك طبيعة لا تمثل إهانة أو انتقاصًا من قدر أحد، ومن ثم لا يمكن أن نلومه عليها، حتى ونحن جالسون معه وهو يسوقنا بوجوده الموحش إلى التأمل في أن مصير كل شيء إلى زوال، وأن الحياة وهم وكل من عليها فانٍ. وبانقضاء عام كامل لم يعد «عزت» يرد على بالنا كأنما كان اللاوعي عندنا يحمينا منه بنسيانه.

لم يجد جديد حتى يوم الأربعاء الماضي حين صاح ابني من عند النافذة يناديني: «بابا.. تعال.. بص». نهضت متجهًا إليه. أخرجت رأسي من النافذة فشاهدت سيارة إسعاف أسفل البيت وعزت يتأرجح بين أذرع اثنين من عمال الإسعاف نحو باب السيارة المفتوح ومعه الست صباح. انطلقت السيارة تشق الشارع وتبتعد وقد شعرت بالقلق على عزت. ما له يا ترى؟ في المساء هبطت أطرق باب شقته. فتحت الست صباح وحَدَّجَتْ فيّ بوجه ممتعض. استفسرت منها: «شفنا سيارة إسعاف. خير؟ الأستاذ عزت ما له؟». قالت: «كورونا». قالتها وهي تنطق كل حرف بحرص كأنها تلفظ جواهر. حلّ عليَّ الذهول. كان ذلك آخر ما يمكن أن يخطر لي. في حينه كانت الجائحة في شهورها الأولى ولم نكن نعلم عنها شيئًا سوى ما يتردد من أقاويل متضاربة ملتبسة وغير دقيقة. عاد «عزت» بعد شهر ونصف إلى بيته، وقررنا من باب الواجب أن نقوم بزيارته. هبطنا إليه ومعنا صينية بسبوسة وكنافة.

كانت تلك المرة الأولى التي أدخل فيها بيته. كان الجو في الصالة مكتومًا، وستائر النوافذ مسدلة حتى نهايتها، وفي مساند المقاعد وقوائم المناضد صمت قديم. بعد قليل أطلّ «عزت» علينا من ممرّ مفتوح على الحجرات الداخلية. بدا أشد نحافة مما عرفته وعيناه منتفختان

حمراوان قليلًا. بعد عبارات التهنئة بالشفاء قال «عزت» وهو يهز رأسه: «الحمد لله شفيت منها». أردف: «لكنه مرض منهك، يستوجب من الجميع الحذر واتباع إجراءات الوقاية». سألته عن أعراض الوباء وما أحس به، فشد كتفيه لأعلى ورفع رأسه يوضح لنا أن كورونا تبدأ بسخونة سرعان ما ترتفع في اليوم التالي ويعقبها شعور بأن جسم المرء يتحطم. وواصل «عزت» حديثه حتى بلغ أسماء الأدوية وجرعاتها ومواعيدها، وخلال ذلك لفت نظري ابتسامة خفيفة على وجهه لم أشهدها من قبل، كانت تلوح وتهرب مثل شبح يتراجع أمام الضوء. قلت لنفسي: «فرحة الشفاء».

انقضى شهران بعد خروج «عزت» من المستشفى فتيقن الجميع أن الخطر قد زال وأنه شفي تمامًا. اطمأن سكان العمارات المجاورة وراح بعضهم يزوره ليستفسر منه عن كورونا وطرق الوقاية. يومًا بعد يوم كان «عزت» يستقبل الزوار بنشاط، ويتحدث إليهم، وهو ينفض دهون الإملال عن حباله الصوتيه شارحًا، موضحًا وهو يلوح للجميع بيديه وعلى ملامحه ومض سعادة طارئة. أخيرًا لاحظنا أنه أخذ يراعي اتساق ألوان قمصانه مع ألوان البنطلونات، أما حذاؤه الذي لم يَزْتَوِ سابقًا من صبغة فأصبح يلمع ويبرق في قدميه وهو يسير مشدود القامة مثل شاب في العشرين.

أول أمس وأنا راجع من عملي التقيت «عزت» عند مدخل الشارع. خلال سيرنا تقدم نحوه شاب كان يقف عند ناصية مع أصدقاء وسأله بأدب: «العفو... حضرتك أستاذ عزت الذي... الذي؟». تنهّد عزت بحنان، ولم يتعجل «عزت» الردّ، وأرسل للأمام نظرة الإنسان الذي يرتضي ويستعذب المقدور والمكتوب، ثم قال: «نعم. أنا، وبالنسبة لكورونا فإنها... وبعد أيام تشعر بأن... ثم... أما الدواء...» وانهمك في الكلام فاستأذنت لأواصل سيري وقد لمع في ذهني أن «عزت» أصبح نجمًا في المنطقة.

بعد وقت انتشرت المعلومات عن كورونا بغزارة، وكان الاهتمام بعزت يتقلص كلما شاعت الحقائق، إلى أن عاد كما كان، لا يكاد أحد أن يلحظه حتى انتبه «عزت» إلى ذلك التغير فبدأ يستوقف من يصادفه منا أو من سكان العمارات الأخرى معاتبًا: «يا أخي الناس لبعضها... وبالمناسبة أنا قرأت مؤخرًا أن فيروس كورونا فيروس متحول... إذن... من يدري؟ يجوز جدًّا أنني قد أصاب به ثانية؟». في الأغلب الأعم لم يكن حديثه هذا يلقى اهتمامًا يذكر، وحينذاك يؤكد «عزت» بنفاد صبر: «يا جماعة كورونا ليست مرة وتنتهي... لاء... أبدًا... العملية أكبر من ذلك». لكن تلويحه بأنه عُرْضة للمرض من جديد لم يُؤْتِ ثماره، وقد لقيته مرة على درج العمارة، وما إن شاهدني حتى استند بيده إلى حائط السلالم وأغمض عينيه كأنما من التألم وهمس لي: «احتمال أنني أصبت بكورونا مرة أخرى؟». إلا أن حيل التمارض تلك لم تنفعه بشيء خاصة بعد أن أخبر الأستاذ مصطفى بقية السكان أنه يلمح «عزت» عند محطة الأتوبيس يوميًّا ويراه هو يثب إلى داخل السيارة بقوة حصان سبق.

غابت السعادة التي تألقت وشعّت في عيني «عزت». رجع إلى سحنته الأولى، أو رجعت سحنته إليه، وفاض من جديد بقدرته المذهلة على إشاعة الضجر، وأخذ كسابق عهده ينزل إلى الشارع بالبيجاما، ويمشي بالصحن لشراء الفول شاردًا محدقًا بالفراغ، بينما كانت الست صباح تمدّ أصابعها إلى أعماقها كل يوم، وتتحسس سعادتها بأن أحدًا لن ينازعها في «عزت» مضجرًا، تمامًا كما أحبته، لا يثير اهتمام أحد، تمامًا كما تزوجته، غير مرئي تقريبًا تمامًا كما عاشت معه.



تعليم أمي كيف تضع مولودًا

ورسَن شِري شاعرة صومالية ترجمة: سلمان الجربوع مترجم سعودي

ما قالته لكِ أمك بعد أن غادر أبوك

لم أتوسل إليه ليبقى
لأني كنت أضرع إلى الله
ألا يغادر.
*

يحييك شابٌّ في المصعد.
يبتسم كأن قطعًا نقديةً تختبئ في خديه.
تُطرق ناظرًا إلى حذائه حين يقول
غرف هذا الفندق خانقة الحرارة.
أقسم إني البارحةَ على السرير ظننتُ
أن جسمي يحترق.
*

عندما رأينا أباكِ آخرَ مرة

كان يجلس في مواقف المستشفى
في سيارة مُعارة، يعد نوافذ
المبنى، مُخمّنًا أيِّ واحدة يا ترى
كانت تضيء بخطيئته.
*

تحاول السباحة في معية الله

أستغفر الله
تقول أمي: هذه المدينة تقتل كل نسائنا ببطء؛
وهي تتمرن على سباحة الظهر في مسبح الحي.
أفكر في خديجة، كيف خذلها جسمها
في الطريق المنحدر من مجمع سكني.
يخبرنا المدرب بأن أطول مدة
استغرقها إنسانٌ في حبْسِ أنفاسِه تحت الماء
امتدت ١٩ دقيقة و٢١ ثانية. في البيت في الحمام،
أظل غاطسةً قدرَ ما أحتمل،
يتمدد شعري على السطح مثل كرمة، أفكر في كل
الأشياء
التي سمحتُ لها بأن تنسل من بين أصابعي.
إنا لله وإنا إليه راجعون
تقول أمي: لا أحد يستطيع أن يمنعه،
أن يمنع الجسد العائد إلى ربه،
لكن الطريقة التي وقعَتْ بها، الوجه أولًا،
ممرغًا في الوحل،
فم محشو بالتراب،
بالهواء، بالأسنان، بالدم،
ترتدي «باتيًا [1]» أبيضَ من القطن،
شعر متروك على سجيته ومُبخرٌ باللبان،
أتساءل: أكانت خديجة قد رأت
أنها سوف تطفو؟
*



أحاديث عن الوطن

(في مركز الترحيل)

حسنًا، أظن الوطن قد بصقني، تعتيم المدن وحظر التجوال يشبهان لسانًا يعبث بسِنٍّ على وشك السقوط. رباه، هل تعرف ضَنَى أن تتحدثَ عن اليوم الذي جرتك فيه مدينتُك من الشعر، عابرةً السجنَ القديم، مرورًا ببوابات المدرسة، مرورًا بالجذوع البشرية المحترقة منصوبةً على السواري كالأعلام؟ حين ألقى آخرين مثلي، أعرفهم من الاشتياق، من لوعة الفقد، من ذاكرة الرماد على وجوههم. لا أحد يترك الوطن ما لم يكن الوطن فمَ قرش. لقد بتّ أحمل النشيدَ الوطني القديم في فمي زمنًا طويلًا حتى لم يعد ثمة متسعٌ لأغنيةٍ أخرى، ولا للسانٍ آخر أو لغةٍ جديدة. أعرف عارًا يجلل المرء ويبتلعه بالكامل. لقد مزقت جواز سفري وأكلته في فندق مطارٍ ما. أنا مثقلةٌ بلغة لا أطيق نسيانها.

*

تنكفئين على ذاتك كلما نادى باسمك.

أبو أمك،

الشهيدُ الوشيك،

بإمكانه أن يعبئ بندقية تحت الماء

في أقل من أربع ثوانٍ.

حتى ليلةُ عرسه كانت ساحةَ معركة.

وجهه صورةٌ متروكة في الشمس،

حناءُ لحيته، فضةُ حاجبيه

ذبول منديله، الطاقية والعصا.

جدك يحتضر.

يتوسل إليك أنْ خذيني إلى الوطن حالًا،

أريد فقط أن ألقيَ عليه نظرةً أخيرة؛

ولا تدرين كيف تخبرينه بأن الوطن لم يعد يشبه في أي شيء

الحالَ الذي تركه عليه.

*

بَهار قديم

في ظهيرة كل أحد يلبس زيه العسكري القديم،

ويسرد عليكِ أسماء قتلاه.

مفاصلُ أصابعه قبورٌ بلا شواهد.

زوريه في يوم ثلاثاء وسيصف لكِ

جسدَ كل امرأةٍ لم يستطع إنقاذها.

سيقول: إنها تشبه أمك،

وستشعرين بعاصفةٍ تدوم في بطنك.

جدك من جيلٍ آخر-

شهادات من روسيا وباحة مدرسة تردد النشيد الكوبي،

شيوعية وإيمان. الآن وحدها الموسيقا قادرةٌ على جعله يبكي.

تزوج حبّه الأول، شعرها يتموج

على طول ظهرها. يضمها أحيانًا إليه،

تلتف هذه الضفائر على يده

مثل حبل.

يعيش الآن وحده. واهن القوى، ذكرى حية

ترتمي على كرسي، وتطوف حوله الغرفة.

تزورينه وليس لديكِ ما تقولينه على الإطلاق.

كان رجلًا عندما كان في سنك.



ورسَن شِري:

شاعرة وُلدت في كينيا لأبوين صوماليين هاجرا بها في عامها الأول سنة ١٩٨٨م إلى بريطانيا حيث ترعرعت وقضت شطرًا من شبابها. تقيم الآن في لوس أنجليس. هذا العجين الأسمر الغريب حاضر بكامل اشتغالات الحنين وأسئلة الانتماء والتفتح الأولي على هوية الجسد في منشورها المكتوب باللغة الإنجليزية: «تعليم أمي كيف تضع مولودًا». إضمامة شعرية chapbook صدرت عام ٢٠١١م لشاعرةٍ تستحق بامتياز أن تُقرأ مترجَمةً إلى العربية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



التئام

عبدالكريم النملة قاص سعودي

منذ اليوم الأول أَمْلَتْ عليَّ العجوزُ أندريا شروطَ السكن معها، كانت شروطًا صارمة قاسية لكنني اعتدت عليها مع مرور الأيام، فلا أخرج من الغرفة دون إطفاء الإضاءة، وأن أغسل صحني وملعقتي بعد الأكل مباشرة ولا أستقبل أحدًا من رفاقي في البيت، بعد عشرة أيام أَثْنَتِ العجوز أندريا على سلوكي واحترامي لنظام البيت.

أندريا عجوز متذمّرة دومًا، تُمضي جُلّ أوقاتها في مشاهدة التليفزيون، قالت لي ذات مساء: إنها تكره الكلاب، قالت ذلك دون أن أسألها، ثم أردفت لا شيء يُبهج في الحياة غير مشاهدة التليفزيون، عجبتُ من أنها لا تملّ من مشاهدة الأفلام والمسلسلات، حتى إنها كانت تُصمت التليفزيون في حال نقل حفلة موسيقية، وحين كنتُ أحدّثها عن الناس في بلادي كانت تقوم وتغلق جهاز التليفزيون مستدرّة إياي في حديثي عن الحياة والناس في بلدان بعيدة منها، ثم بدأت تنتظر عودتي من المعهد الذي أدرس فيه كي أحدّثها كيف قضيت ساعات الدراسة، وكلما شعرتُ بحاجتها إليَّ ازدادت شفقتي عليها، ولأن الأحداث التي تمرّ بي خلال اليوم الدراسي لا جديد فيها فقد كنتُ أختلق أحداثًا مدهشة من خيالي، وكانت العجوز أندريا تُدهش وترتعش وأحيانًا تُصفّق بإعجاب من حسن تصرفاتي (الخيالية) بعد نحو شهرين كانت علاقتي بالعجوز أندريا فاقت علاقة طالب يسكن مع عائلة إنجليزية ويدرس في معهد للغة الإنجليزية لتصير علاقة أمّ بابنها تمامًا.

حدّثت نفسي: بعد نحو شهر سأنتهي من دراستي في المعهد وأغادر بيت العجوز أندريا، فماذا سيحلّ بها بعد ذهابي؟ أشغلني السؤال، حتى إنني كنتُ أردده على نفسي كل صباح بعد أن أتلقى آخر جملة صباحية تقولها لي قبل أن أقفل الباب خارجًا (take care of yourself).

بعد أيام لمعت في ذهني فكرة صممت على تنفيذها فورًا، فلا سبيل إلى ترك هذه العجوز الطيبة وحيدة مكتئبة، فصحبتني عدة مرات في الأسبوع للنزهة، كنت وإياها نمضي ساعات على طاولة خارجية لأحد المقاهي، وكنت أحدّثها عن الناس والحياة والطقس، وكنت أقبض دومًا على طفولة عذْبة في ملامحها حين تكون مستمتعة منتشية، وحين يمرّ بنا رجل كهل كنتُ أبتسم له وأدعوه للجلوس معنا، فكان أحدهم يبتسم ويهزّ رأسه ويمضي، وآخر كان يقف لدقائق يتحدّث عن تلك الرياح الجارفة التي تهبّ من المحيط وكيف أنه يسقط أحيانًا من شدّة اندفاعها، وعلى بُعد خطوات مرّ أمامنا رجل كهل طويل مشدود الظهر، أنيق الملبس، تقبض يده على صحيفة مطوية، ويلبس قبعة سوداء فارهة، لحظتُ أنه يسير ببطء ويتلفّت كثيرًا، استأذنت من العجوز أندريا وذهبت إليه، دعوته بأدبٍ جمّ أن يشاركنا متعة القهوة في هذا اليوم المُشمس، وافق على الفور، كنتُ مندهشًا من سرعة استجابته وفرحته بدعوتي، تنوعت أحاديث آلار، وهذا هو اسمه. قال: إن له ابنة وأحفادًا، وإنه ينتظر عودة ابنته كل مساء من عملها كي تُعدّ له طعام العشاء، بعد نحو ساعة ودّعنا متعلّلًا بموعد له مع ابنته!

بعد يومين خرجت والعجوز أندريا إلى ذات المقهى وذات الطاولة، أجلستها، وذهبت إلى داخل المقهى لأجلب لي ولها القهوة، كان الصف طويلًا، وبعد أن ناولني عامل المقهى كوبي القهوة، عدتُ إليها، وضعت كوبي القهوة على طاولتها، لم أجد كرسيًّا شاغرًا المقهى كان ممتلئًا تمامًا والكرسي الذي كان لي جلس عليه آلار الذي أتى خلال جلبي للقهوة، وقفت أمام الطاولة أنتظر مغادرة أحد الجالسين لآخذ كرسيه، بعد دقائق كان آلار يضع كوب قهوتي فارغًا على الطاولة ويمدّ يده نحو أندريا كانا يقهقهان وهما يغادران المقهى دون أن يفطنا لوقوفي.

قصص

أندريس نيومان كاتب أرجنتيني **ترجمة نجوى عنتر** مترجمة مصرية

يومٌ مُشمس

وقد عادت أمي من حيث لا يُعرَف أين، ولا يُعرف كيف. تحوم نسمات الربيع الذي حلّ قبل أوانه. ترتدي أمي قميص نوم، ليُقال إنه جديد. نَسير يدًا بيد ونتبادل الحديث. يبدو صوتها مرتعشًا وكأنها هدأت لتوها من فزعٍ أصابها. كلٌّ يبدو مُنعكسًا على مياه ساكنة ولكنها تحمل آثار موجات سابقة، وأحجارًا قد تساقطت. أقلَعت أمي عن التدخين، وكما تُخبرني، صارت تتنفس بشكلٍ أفضل. تتنفس تاركة الرياح تقتحمها وتخرج منها. تتنفس على نحوٍ جيدٍ حتى إننا، على حين غرة، رحنا نُسرع من وتيرة خطواتنا... نُسرع ضاحكين حتى أضحى من الصعب أن نواصل تشابُك أيدينا. «إنكِ لَخفيفة الحركة»، حدثتها. تُومئ أمي مُوافقة، مُركزة جهدها أن تركُض أكثر فأكثر. افترقنا. يسرني أن أراها مُتعافية هكذا، بِشعرها المموج وقميص نومها المرفوع. ولكنها سريعة لدرجة تفوق الحد.

شرطي تكعيبي

دخلتُ بشكل جانبي إلى غرفة المعيشة في صعوبة بالغة. خفضتُ ضوء المصباح إلى النصف، ثم أطفأت النصف الآخر. خُيّل لي كما لو أدركَت أذناي ضجيجًا لاحقًا. ولكنني لم أكُن قد دخلتُ الغرفة بعد. أو ربما فعَلت، حسب الموقف. صرختُ تحسبًا. تصاعد صوتي، لامَس السقف، ارتدّ أصفر اللون ككرة التنس ثم عاد إلى فمي. أمر منطقي أن أحدًا لم يكن باستطاعته إنقاذي. كان جثماني يرقد في أحد طرفي الغرفة. على الطرف الآخر كانت القدمُ اليسرى للقاتل تفرُّ هاربة. تُرى ماذا كان يفعل المصباح الذي لم يزل مُضاءً؟ هنالك تكمن القضية.

الموسيقا الأم

حلمتُ للتو بأمي. كان المشهد (إذا ما كانت الأحلام هي المشاهد وليست استحالتها) يجري بإحدى قاعات غرناطة. في المقعد الأخير حيث تسري نغمات عزفها على آلة الكمان. كان الحفل الموسيقي رقم ٣ لمعزوفات موزارت. كنت أستمع إليها جالسًا وسط الجمهور. ظهرت أمي مُرتدية ملابس ليست بالرسمية. بشعرٍ قصير جدًّا، دون صبغة. كانت تنشز عن اللحن باستمرار. في كل مرة تفعل ذلك كنت أغمض عينيّ. عندما أعود أفتحهما كانت تحدق بي من فوق خشبة المسرح وتبتسم في شحوب. وقتما استيقظتُ، لوهلة، بدا لي أن أمي كانت تحاول أن تُعلمَني أن أستمتع بأخطائي. يتركنا الزمن يتامى. تتبنانا الموسيقا.

المصدر:

Neuman, Andrés, Hacerse el muerto, Primera edición: 2011.

قصائد

عمر شبانة شاعر أردني

غِنائيات الرشيدة الراحلة... أمي
مِنْ كِتابِ ذكرياتِها... من دفاترها العتيقة والجديدة

١

يا أم أم الناسْ

هيَ أمنا
هيَ أم كل الناسِ،
كل الخالدينَ،
مِنَ الفِدائيينَ
والشهَداءِ،
أم الأنبياءِ
وأم كل المؤمنينَ
بحقهم وتُرابِهِم

٢

يا أم الغابات

يا أم أيامٍ
وأنهارٍ،
مَزيجُ حِكايةٍ وخُرافةٍ،
تَمشي على ساقَين
مِنْ وَجَعٍ وموسيقا
ومِنْ ماءٍ ونارْ

٣

وأراكِ في «العَروب»[1]

في ليلِ المخيمِ
في المزارعِ والحُقولِ،
وفي المساجدِ والزوايا
في أناشيدِ الفدائيينَ
تحتَشِدينَ بالأطفالِ والصلَواتِ،
أمكِ ليقَةٌ، ومَليكةٌ لنسائها
وأبوك مِن شُهَداءِ أرض الرب،
يكرِزُ بالكِفاحِ وبالفَلاحِ،
بخِنجَرِ الفَلاحِ يكرِزُ.. كانْ

[1] «العَروب»: المخيم الذي سكنتْهُ الوالدة على أثر اللجوء- النكبة ١٩٤٩م.

٤

تَعْرِفُ ما تُريد

كحَديقةٍ
ألْوانُها صَماءُ
جبارةٌ بِضَعْفِها
ضَعيفةٌ بِحَزْمِها
تَعْرِفُ ما تُريدُهُ
تُريدُ ما تَعْرِفُهُ
بِلا سؤالٍ واضِحٍ
وضوحُها سؤالُها

٥

أمي الوَطَنْ

أمي التي
قدْ ودعَتْنا
أودَعتْ فينا
أماني الزعترِ البَري،
والخُبيزةِ العَطشَى
ونَخلًا في المخيم
ظل مأوانا الأمِينْ
هِيَ ودعتْ
بِجِراحِها، بنُواحِها
بِنُحولِ عَنقاءِ الحَياةِ،
ورُوحِ أم ساحِرةْ
هِيَ ودعتْ بغِنائها



أرضًا بعيدة
بوَداعةِ الطيرِ المُمزَّقِ
في شِباكِ العُمْرِ
يَهوي دونَ ريشْ
هيَ ودعتْ أسطورةً
حتى تَعيشَ بِغيرِها
في ألْفِ مَلْحَمَةٍ
بألْفِ عباءةٍ وحِكايةٍ،
لتَعيشَ في أحلامِنا،
ونَظَل في أحلامِ مَوطِنِها
ونَحلُم دونَما خَوفٍ،
ونَمْشي في الحِكايةِ نَفسِها،
منذُ البِداياتِ/ الرؤى،
حتى النهاياتِ الجَديدةِ للوَطَنْ
أم هي الوطَنُ الذي
نَمْشي فيَحْمِلنا إليهِ،
إلى نهايتِهِ، غِوايَتِهِ،
ونَحمِلُهُ إلى أحلامِهِ
أم بحُلمٍ لا نِهائي
تَعيشْ
ها أنت إذ
تتذكرينَ طُفولةً
مِن كل ألعاب البَناتِ،
أعرفُ أنكِ الأولى
على الألعاب والفتَياتِ،
يؤلمُني عذابُكِ
أنني ما زلتُ أحيا
والحَياة غدتْ عَذابا

٦

أم لَها الأحلامُ

قبلَ بِدايةِ التوراةِ
والإنجيلِ والقُرآنِ،
أحلامُ البِلادِ كِتابُها السري
تكتبُ كل يومٍ ما تيسرَ
مِن دفاترِهِ العَتيقةِ،
في الكتابِ:
صُمودُ قَريتِها معَ الثوارِ،
فيه حِصارُها وسُقوطُها
وكِتابُها قُرآنُها السري؛
قُرآنُ الصباحِ، ولَيلُ قُرآنِ الجِراحْ
وكِتابُها بَيتٌ وحقلٌ
في رُبا «مَنْشِيّةٍ» و«عِراقِها»
أواه يا أماهُ
يا أمي
ويا أم المسيحِ،
ولَدْتِني لأكونَ فادي الناسِ،
لكنْ، كُلهُم غدَروا وخانوا
أرثيكِ
أمْ أرثي خُطايَ
على خُطاكِ
يا بنتَ قُرآنِ الحَياةِ
حَياتُكِ القُرآنُ
في دَمِيَ المُباحِ،
دَمي قِراءاتٌ لروحكْ
أبكيكِ شِعرًا
لا لأبكي
بل لأرسمَ
صورةَ التاريخ
في كفيكِ
في صلَواتِ قَلبكْ

في حقلِ روحكِ
أنتِ أيتُها الرشيدةُ،
كانت الصلَواتُ تبدأُ منكِ،
في الصلواتِ كنتُ
أرى بِلادًا في ثِيابكِ
في حُقول اللوز
تُزْهِرُ في شَبابِكِ،
في المَدى
عيناي تنهَلُ
مِن مِياهِكْ

نحن نسكن في الكلمات

روزي أوسلندر الترجمة من الألمانية: **مروان علي**

كلمة

نحن نسكن في الكلمات
في كلمة تلو الأخرى
قل لي:
مَن أقرب صديق لك؟
بالنسبة لي
هو أنتَ.

حب

سنجد بعضنا البعض مرة أخرى
في البحيرة
أنت كما لو أنك الماء
وأنا كما لو أنني زهرة لوتس

ستحملني وسأشربك
سنكون معًا أمام كل العيون
حتى النجوم ستصاب بالدهشة:
هنا تحولنا
في حلم أردناه.

فينسيا

فينيسيا هي مدينتي
أحسُّ بها
من موجة إلى موجة
من جسر إلى جسر

أسكن في كل قصر
على أطراف القناة الكبرى
أصوات أجراسي
قصائد فينيسيا
مدينتي التي لن تغرق
أبدًا.

الشرق

فجأة أنا في الشرق
مع هارون الرشيد
سنسحر معًا
ألف مكان ومكان
من أجل صديقتي شهرزاد
التي نجت بدهاء.



بحر

القواعد هي كيميائي
حرف من الرمل
شمس من الفضة
وكلمات من الماء
وذهب سائل.

إشارة قديمة

حط طائر على النافذة
أفكر بك
وهذه إشارة قديمة.
سرنا من خلال شعاع المرآة
الريح تحملنا وتدفعنا بقوة
في أدغال الليل.
شارع النجوم تنادي:
أهلا بكم.

بلاد

أنت تسبح في بحر بلا نهاية
ستكون محظوظًا إذا وصلت
إلى قبلة
في تلك البقعة من الأرض
التي هي بلادك.

برد

حين يتجمد الربيع مع أزهاره
الصيف يصاب بالزكام
والمطر يسعل
يحمر الخريف من البرد
ويتحول الشتاء إلى صقيع.
كم هي دافئة أحلامك.



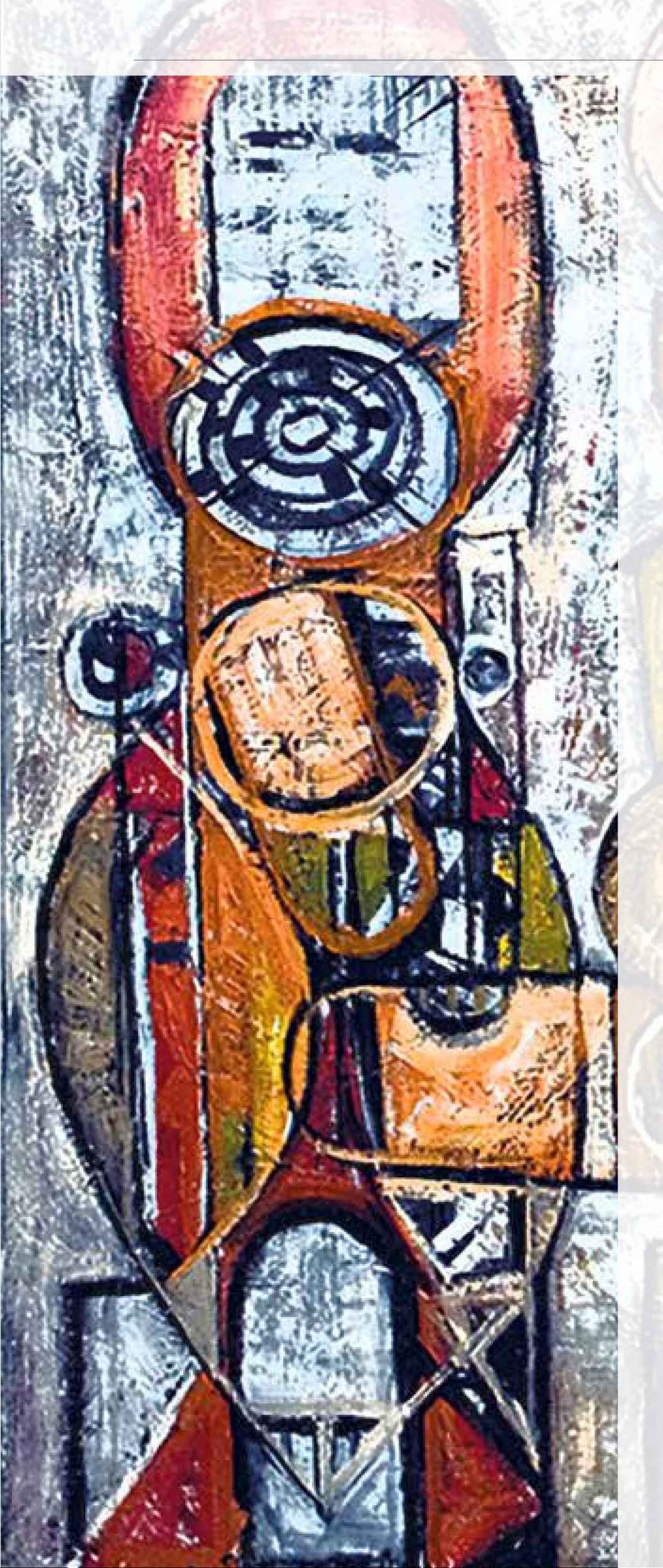
روزي أوسلندر:

وُلدت روزي أوسلندر في ١١ مايو سنة ١٩٠١م في مدينة تشيرنيفتش واسمها الحقيقي روزالي بياتريس روث شِرتسِر. بعد دراسة الفلسفة والأدب لسنة واحدة هاجرت إلى الولايات المتحدة التي منحتها جنسيتها.
نشرت قصائدها الأولى في الولايات المتحدة وعملت محررة وسكرتيرة وكاتبة بنك، وبعد عودتها إلى تشيرنيفتش مسقط رأسها عام ١٩٣١م لرعاية والدتها المريضة عملت مترجمة وصحافية ومعلمة للغة الإنجليزية. ونشرت ديوانها الأول «قوس قزح» في تشيرنيفتش عام ١٩٣٩م.
بعد الاحتلال النازي للنمسا اختبأت لمدة طويلة، وتمكّنت من الهرب إلى نيويورك حيث نشرت قصائد كثيرة ومقالات باللغتين الألمانية والإنجليزية.
عادت إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية في عام ١٩٦٥م، وسافرت كثيرًا وعاشت من عام ١٩٧٠م إلى عام ١٩٨٨م في منزل المسنين التابع الجالية اليهودية في دوسلدورف، وتُوفيت في الثالث من يناير عام ١٩٨٨م.
من أهم أعمالها:
(قوس قزح)، (نفسي... يعني الآن)
(للحلم عيون مفتوحة)، (صيف الرماد)، (تفاهم).



الملابس

محيي الدين جرمة شاعر يمني



الملابس التي صهرتها الحرب
في أجساد ضحاياها
رغم احتراقها
لا تزال حية،

وبحميمة ما زالت تشعر.
بإحساس ما كان يرتديها منا

الجوع ليس ما نشعر به دائمًا.
إنه حاجتنا إلى معرفة أكثر
لماذا نجوع،
حين لا نشعر بذلك.

قالت:
في مطبخ البيت
كم أفتقد ذكريات حياتي،
مع الآنية
والوجبات البسيطة،
وبهاراتها.
حتى الملاعق
لها حاسة
لا تنسى ذكريات علاقاتنا الحميمة
في تذوق الأشياء.





متوافرة في

GET IT ON

Google Play

play.google.com









محمد الرميحي
كاتب كويتي

الشباب والبُعد الاجتماعي للتقنية

قريبًا جدًّا لن يعود مستعمل الشبكة العالمية بحاجة إلى (واي فاي) في أي مكان في العالم. سوف تتوافر تقنية تليفون نقال مرتبط بالأقمار الصناعية، وسيكون بإمكانك التواصل مع الآخرين بالصوت والصورة. هذا ما تقوله لنا آخر أخبار التقنية. ما يطلق عليه اليوم مفهوم (إدمان التقنية الحديثة) هو نتيجة ما فعله الإنترنت خلال ربع قرن في سلوك الإنسان، وهذا ما لم يفعله أي اختراع سابق!

بحسب شركة Statista الألمانية، المتخصصة في أبحاث السوق، فإن عدد مستخدمي الهواتف النقالة في العالم ارتفع في نهاية عام ٢٠١٨م إلى ٢٫٥٣ بليون مستخدم، مقارنة بنحو ٢٫٣٢ في عام ٢٠١٧م، ثم وصل الرقم إلى ٢٫٨٧ بليون بحلول عام ٢٠٢٠م[١]؛ بل إن بعض التقارير تنذر من الآن أنه خلال وقت قصير جدًّا سوف يصبح الإنترنت على مستوى فضائي وبثمن يناسب أي إنسان على سطح الكرة الأرضية. وتذهب بعض التقديرات إلى أن الفرد في المتوسط يقضي ٩٠ دقيقة على هاتفه النقال، أي أن معظم الناس يقضون ٢٣ يومًا في العام مع هواتفهم الذكية.

في بريطانيا تُقدِّر الدراسات أن المواطن البريطاني يدقق في تليفونه النقال كل سبع دقائق، وينظر معظم المواطنين إلى تليفوناتهم خلال نصف ساعة من استيقاظهم من النوم[٢]، كما أن المتوسط للفرد هو أكثر قليلًا من ثلاث ساعات، يقضيها شاخصًا في شاشة تليفونه الذكي في اليوم. وتقفل اليوم جرائد يومية وأخرى أسبوعية بسبب مزاحمة الإنترنت حيث يستطيع القارئ أن يجد ما يريده فقط على تليفونه النقال، وأصبح (الكتاب الإلكتروني) الأكثر تداولًا؛ فشركة أمازون (التي أسست فقط عام ١٩٩٤م) تبيع من الكتب الإلكترونية ما يفوق أي ناشر ورقي آخر في الولايات المتحدة. وتذهب التقارير المنشورة إلى أن مستهلكي الكتب الإلكترونية يفوق عدد مستهلكي الكتب المطبوعة، حتى الكتاب الإلكتروني العربي بدا يغزو السوق إما من خلال منصات خاصة للشركات العربية الناشرة، أو من خلال المنصة العالمية (أمازون) كما تفيد التقارير المنشورة بتراجع مبيعات معظم الصحف الورقة بسبب الإنترنت[٣].

الشباب والتقنية الحديثة

تقول لنا الإحصائيات المتوافرة: إن أكبر شريحة لمستخدمي الإنترنت هم بين أعمار ١٦- ٢٤، وربما الأكثر عددًا في الاستخدام عربيًّا، نسبة إلى عدد السكان، هم في دول مجلس التعاون[٤]. في عام ٢٠١٨م نظمت مؤسسة الطفولة العربية في الكويت ندوة حول «الشباب العربي والتقنية»، ومن ضمن الذين استضافتهم الندوة شخصية كويتية تعمل في قطاع الطفولة والشباب في وزارة الداخلية الكويتية، حضر للمشاركة حول تأثير التقنية في الشباب. سرد في تلك المداخلة قصة لافتة عن أسرة كويتية سافرت مع أبنائها (ولد وبنت) إلى إحدى العواصم الغربية، وعند وصولهم إلى الفندق وانشغالهم بالتسجيل اختفي الابن (البالغ من العمر اثني عشر عامًا) فارتبكت الأسرة وبحثت عنه دون طائل. وبعد ساعات جاءت الشرطة وقالت: لقد وجدنا الابن وهو الآن مع جماعة من صحبه ولا يرغب في العودة إلى الأسرة؛ لأنه تعرَّف إلى تلك المجموعة (غير السوية) من خلال الإنترنت، وقد كلفوا محاميًا للدفاع عن حق الولد في الانضمام إليهم!

تأثير وسائل التواصل الاجتماعي في الشباب والأحداث أصبح موثقًا وجزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية، وهو ما يؤرق المربين والأُسَر حتى الدول والمنظمات المهتمة بالشباب، إلى درجة أن بعض المعسكرات التي تقام للشباب في عدد من الدول تشترط عدم اصطحاب ما يُسهِّل لهم التواصل الاجتماعي (كالتليفون والجهاز اللوحي) ويسمح لهم بالاتصال بذويهم مرة أو مرتين

في الأسبوع تحت الرقابة، وذلك للنأي بهم عن الانشغال بما لا يفيد من خلال الاطلاع الإدماني على وسائل التوصل الاجتماعي.

اختراق العقول

طفل في الخامسة من عمره لديه تليفون نقال؛ كي يتسلى كما قال والده في تلك الندوة. بعد أيام وجدت الأم أن ابنها يخبئ شاشة التليفون عنها، ولما أطلت عنوة على ما يشاهد وجدته ينظر إلى شريط يظهر أمورًا (غير أخلاقية) ولا تناسب عمره. فكر الوالدان ما العمل، واكتشفا أن هناك (تشفيرًا) يمكن أن يمنع الجهاز من عرض تلك الصور، وبالفعل بعد أن نام الطفل قاما بتشفير الجهاز مطمئنين على سلامة فعلهم، لكن بعد أيام وجدت الأم أن الطفل يسترق النظر إلى جهازه وكلما قربت منه ابتعد، واكتشفت أخيرًا أن الابن استطاع أن يتخطى التشفير!

يعتمد الآباء على أبنائهم في التعامل مع الإنترنت، في حجوزات الفنادق ودفع الرسوم والحصول على خدمات؛ لأن الجيل الجديد قد اندمج في هذا الحقل وبدأ أيضًا ينتج ابتكاراته. وتشتكي الأمهات من بناتهن الشابات اللاتي يتسوقن عن بعد، ويكتشفون ويكتشفن البضائع الحديثة والموضات الجديدة. ولقد ظهر جيل يسمى «الفاشنستات»، من الكلمة الإنجليزية Fashion، وهن من يعرضن على وسائل التواصل الاجتماعي أشكالًا متنوعة من البضائع والخدمات، ويحُزن على شهرة واسعة أكبر كثيرًا من شهرة أي كاتب جاد أو سياسي محنك أو حتى وزراء. ولقد تدفق إلى هذا الحقل العشرات بل المئات منهن بسبب الدخل المرتفع الذي تدره تلك المهنة البسيطة بالإعلان من خلال موقع تلك الفتاة الجميلة عن البضاعة أو الخدمة. وهو حقل لمن لا يعرفه به من الإغراءات الكثير، وقد ثارت حوله شبهات منذ أشهر (في عام ٢٠٢٠م) في الكويت وبعض دول الخليج تقول: إن تلك المواقع هي غطاء (لغسيل الأموال) وقد أوقفت السلطات تلك الأعمال حتى ينتهي التحقيق الذي لم يُعلن أنه أسفر عن شيء.

أخطار اجتماعية غير مرئية

الأخطار غير المرئية المحدقة بالأطفال والشباب من مستخدمي التقنية المتطورة كثيرة وخطيرة، فكلنا يعرف القاعدة البديهية للتغذية السليمة هي «أنت ما تأكل». وعندما يتعلق الأمر بالسلوك، فقد أجمع علماء الاجتماع على أن

> **تأثير وسائل التواصل الاجتماعي في الشباب أصبح موثقًا وجزءًا من الحياة اليومية، وهو ما يؤرق المربين والأسَر والدول والمنظمات المهتمة بالشباب**

«الإنسان هو من يخالط»، ونحن نتأثر تأثيرًا كبيرًا ويوميًّا بطبيعة الناس والأشياء من حولنا(٥)، عائلاتنا ومجتمعاتنا ومؤسساتنا ومعتقداتنا والنماذج السلوكية المحيطة بنا. بل إن مصادر التأثير تجد سبيلها إلى نظامنا العصبي والبيولوجي، ولهذه العملية جذور عميقة في تطور البشر، وهي تعطينا ما يمكن تسميته (الواقع المشترك) وتمكننا من تقاسم الخبرات في الفضاء الاجتماعي.

اليوم لم يعد من نخالطهم بشرًا مثلنا بشكل مباشر أو غير مباشر؛ فهناك فضاء (افتراضي) يلتقي فيه الناس على شبكة التواصل الاجتماعي، التي يسميها بعضهم «شبكة الاعتلال الاجتماعي». هذه العلاقات ليست مع أناس تربطنا بهم صداقات ومعرفة، بل إننا في كثير من الأوقات لا نعرف حتى أسمائهم الحقيقية، فقد تكون مجهولة... ويقدم لنا تويتر وفيسبوك وإنستغرام (معلومات) تفضي إلى مجموعة من الأحكام المسبقة، وتزيد من الهُوّة بين (المتجاورين) لتصل إلى غير المتجاورين، وتؤثر في السلوك بشكل عام وبخاصة سلوك الأطفال والشباب.

التقنية تتمتع بتأثير كبير ومحتوم في الجيل الجديد، فلا تصادف مجموعة من الشباب إلا وتجدهم منهمكين في مطالعة شاشات تليفوناتهم، يحادثون البعيد، وينفصلون عن القريب، بل حتى في تجمع الأسرة ترى الجميع في (مكان واحد) منفصلين بعضهم عن بعض. قصة لعبة الحوت الأزرق معروفة اليوم، ابتدعها شاب روسي عام ٢٠١٣م وانتشرت عام ٢٠١٦م، واتهم مبتدعها بأنه السبب في انتحار عدد كبير من الشباب(٦). ومثلها ألعاب كثيرة يدمن عليها الشباب، بعضها تضر بالنفس وأخرى تضر بالآخرين؛ جراء ما يتعرض له الشباب قليل الخبرة من تأثير بعيدًا من الأسرة والمجتمع(٧). وهناك ما يسمى «الشبكة المظلمة» التي يتواصل من خلالها المهربون ومروّجو السموم والإرهابيون من أجل تجنيد الشباب ودفعهم للتهلكة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



أحمد اللباد: تصميم الغلاف خطوة في مشوار معقد قطع فيه الغرب أشواطًا بعيدة

يمثل أحمد اللباد حالة فنية تمشي على قدمين، فهو رسام ومصور فوتوغرافي ومصمم أغلفة وكتب ومجلات وماركات تجارية وغيرها، لكن علاقته بتصميم الأغلفة كانت الأبرز، فمنذ بدأ في احتراف هذه المهنة وقد أحدث فارقًا كبيرًا في صناعتها، ونقل الذوق المصري من الأغلفة التي تحمل رسومات فنية تترجم العناوين، إلى غلاف جيد من حيث المتانة وتوزيع الأيقونات ودقة الألوان، فضلا عن الصورة الفوتوغرافية القابعة في عمق الغلاف، صورة غالبًا ما تكون مفاجئة وصادمة وغير متوقعة، صورة مطواة أو كلاشنكوف أو حصان أو سمكة، وبخلفية بسيطة تتناغم مع الصورة وفكرة الكتاب.

جذبت أغلفته انتباه كل المثقفين، وحرصوا على أن تصدر أعمالهم بأغلفة له، سبب ذلك أزمة لدى دور النشر، تلك التي ما كان بمستطاع اللباد أن يلبي طلباتها، خاصة في أوقات التحضير للمعارض، وشعر المصريون أن صناعة الكتاب أخذت في التطور، وأن ما كانوا يسعون إليه في مراكز ثقافية أخرى مثل لبنان وغيرها أخذ في التحقق لديهم.

في هذا الحوار لـ«الفيصل» يؤكد أحمد اللباد أن تصميم الأغلفة مهنة، وأنه ورثها بشكل ما عن والده الفنان الكبير محيي الدين اللباد، وأن عائلة اللباد ذات الأصول المغربية تتمتع جميعها بالاهتمام البصري، وأنه يقف بتواضع أمام تاريخ صناعة الأغلفة وتزيين الكتب في مصر، وأنه حزين لتراجع مقام النشر في مركز ثقافي كبير مثل لبنان. إلى نص الحوار:

● لماذا لا تعدّ تصميم الأغلفة مهنة على رغم أنها مصدر دخل لصاحبها؟

■ أظن أن لبسًا ما قد حدث في فهم ما قلته؛ فأنا لم أقل: إن تصميم أغلفة الكتب ليس بمهنة؛ لأني شخصيًّا جزء كبير من عملي ودخلي هو عبر تصميم الأغلفة! أنا قلت: إن تصميم الأغلفة ليس مهنة منفردة مفصولة عن جسدها الأساس، وهو التصميم الغرافيكي بشكل عام، فتصميم الأغلفة هو «تخصص» متفرع من التصميم الغرافيكي، وعليه فلكي تتخصص في تصميم الأغلفة عليك أولًا أن تدرس وتمتلك خبرات التواصل البصري الذي يمنحها لك التصميم الغرافيكي. يعني أن تكون بالأساس مصمم غرافيكي، وأن ليس هناك دراسة أو طريق يؤهلك مباشرة لتكون مصمم أغلفة كتب، هل سمعت عن طبيب تخصص مباشرة في الجراحة أو علاج العظام أو حتى الطب النفسي، ولم يدرس علم التشريح ومبادئ الصيدلة وغيرها من مواد أساسية مثلًا؟! مقصدي كان أن التعريف الصحيح لهذا الشخص المحترف المُجيد ليس بأنه «مصمم أغلفة»، بل هو مصمم غرافيكي بالأساس. أنا شخصيًّا أصمم الأغلفة، والكتب الداخلية، والمجلات والمطبوعات، والملصقات، والشعارات ونظم العلامات، وغيرها وأصور الفوتوغرافيا وأرسم.. وأمزج كل هذه الخبرات في أي إنتاج منهم.

الغلاف ليس مرتبطًا بمتن الكتاب فقط، لكنه أيضًا صاحب مسؤولية عن السلسلة مثلا التي يصدر فيها، وعن روح الدار التي تنشره

● كم غلافًا صمّمتَه منذ بدأت حتى الآن؟

■ هذا سؤال صعب فعلًا! تخيّل أني لم أنتبه أو أتوقف لهذا الإحصاء على رغم أهميته احترافيًّا؟! سأقول بتقريب -أرجو ألا يكون مخلًّا- إنهم حوالي ما بين الألف وخمس مئة والألفين غلاف.

● أقمت معرضًا لأعمالك، حدثنا عنه؟

■ أقيم هذا المعرض عام ٢٠٠٩م، وعرضت فيه نماذج ومنتخبات من الأغلفة، وليس بالطبع كل الأغلفة التي صممتها ورسمتها حتى ذلك التاريخ. كان من الصعوبة بمكان عرض مئات الأغلفة في وقت وحيِّز واحد، والفكرة كانت عرض مجموعة متنوعة من الأعمال تتيح للمتلقي المهتم التعرف على أنساق التفكير والصيغ والتقنيات التي أستعملها..

ولعرض تصوري عن معنى خلق الشخصيات البصرية المتنوعة لدور النشر المختلفة.. فأنا أعمل عبر تصميم الأغلفة على خلق هوية خاصة لكل جهة نشر، فالغلاف ليس مرتبطًا بمتن الكتاب فقط، لكنه أيضًا صاحب مسؤولية عن السلسلة مثلًا التي يصدر فيها، وعن روح الدار التي تنشره. وسيناريو عرض الأغلفة في هذا المعرض توخى الإشارة والتعريف بذلك التصنيف، ثم إن هذا المعرض في حد ذاته سابقة قد تشجع تلك المهنة ومتخصصيها بشكل ما مستحق.

وراثة بعيدة وعميقة

• إلى أي مدى يمكن القول: إنك ورثت تصميم الأغلفة عن الفنان محيي الدين اللبّاد؟

■ أظن أن كلمة «وراثة» هنا صحيحة في ناحيتها «البيولوجية» المباشرة. الموضوع أظنه أبعد من عمل الوالد مباشرة، أعتقد أنها وراثة بعيدة وعميقة، فهذه العائلة (اللبّاد) عامة مولعة بالبصريات، وتكنّ للكتب احترامًا وحبًّا خاصًّا. أجيالها كلها خط يد أبنائها جميل واضح ناصع، وكثيرون منهم يرسمون، أو مهرة في التلوين والزخرفة والتشكيل، حتى إن لم يحترفوه مباشرة. هناك مثلًا معلومة بعيدة عن العائلة «اللبّاد» أن أصولها مغربية (كعائلات مصرية كثيرة)، وأن اللبّاد هناك في المغرب هو صانع «اللبدة»، أي سجادة الصلاة بالدارج المغربي، ومن ذلك الاهتمام المتوارث بالبصريات والتشكيل أظن أن هذه المعلومة صحيحة جدًّا. أنا منذ الصغر مُغرم بصيغة الكتاب كوسيط معرفي وبصري، أحب رائحته. وملمس أوراقه، وحركة صفحاته، وهشاشته النبيلة الساحرة.

• كيف كنت تنظر إلى فن تصميم الأغلفة قبل دخولك إليه؟

■ في بلد «مركزي» كمصر، أسست الدولة فيها المطبعة (الأميرية) بشكل رسمي قبل مئتي سنة، وكانت قد أنتجت قبلها بمئات السنين كمًّا مذهلًا من الكتب الثمينة المخطوطة والمرسومة والمزوقة يدويًّا، وإنتاج الكتب فيها موغل منذ القدم، فنخبتها دائمًا (حتى في عز أوقات ارتباكها) واسعة الإنتاج المعرفي، تصدر عنها آلاف الكتب متنوعة الاتجاه والمجالات. فتراكمت فيها كل خبرات إنتاج وصناعة الكتاب؛ لذلك فأنا دخلت إلى مهنة «قاعدة» ومستقرة عبر أجيال متوالية من صناعها، لذلك فالتواضع هنا ليس فضيلة ولا تفضّل، بل هو واجب بديهي. لكن أيضًا من واجبي أن أطرح على نفسي تحديها الخاص، بأن أدفع العجلة للأمام ولو لأشبار.. أو أدحرجها في مسالك جديدة تشبه وتُعبِّر عن حساسية عصرها وروحه.

• إلى أي مدى أفادت الأدوات الأحدث غرافيكيًّا في صناعة الأغلفة؟

■ أنا من الجيل الذي حضر تنفيذ الأعمال الغرافيكية نصف يدوية، وحضرت زمن الحاسب الآلي وأعتمد عليه تنفيذيًّا الآن. وأعرف فارق الجهد والمكسب التقني الذي وفّره. لكن دائمًا هناك وجوه مختلفة لكل جديد، فمع الجانب الإيجابي الناصع لذلك التحديث، فإن المتسرعين وفقيري الخيال فتحوا به بابًا للاستسهال والبهرجة الشكلانية التي تُخرب وتشوه المتلقين.

• متى تعدّ غلافًا ما غلافًا ممتازًا أو جيدًا؟

■ كلما حقق أهدافه بنجاح: مُعبرًا بإشارات ذكية عن مادته، وبتكوينات وعناصر مبتكرة، ومن زاوية غير مستهلكة، متخلصًا من أي صخب أو تزيّد، وكذلك أن يشير بلطف وذكاء لجنس هذا العمل: هل هو مثلًا محتوى أدبي، أو فكري، أو نقدي، أو غيره، وكذا أن يعكس شخصية الجهة الناشرة.



والأهم أن تكون عناصره ومفرداته محققة بتوفيق لتراتب الأهميات، لتكون رحلة قراءة ورؤية المعلومات الأساسية مرتاحة سطوعًا وزمنًا.

خطوة في مشوار معقد

● ما قدر المسافة التي بيننا وبين الغرب في تصميم الأغلفة؟

■ هو قدر المسافة بين صناعة النشر والتوزيع، وأيضًا حجم ونوع الجمهور القارئ هنا وهناك. تصميم الغلاف خطوة في مشوار معقد قطع فيه الغرب بحكم التقدم الصناعي والاجتماعي أشواطًا بعيدة، وراكم ورسّخ خريطة دقيقة منضبطة، تطرد أو تحجم كيانات النشر المشوهة أو غير الاحترافية. الشروط التي أنتجها ذلك النظام الصارم الدقيق خلقت آلية لإنتاج وتوالد الأجيال المحترفة رفيعة المستوى من الكوادر في كل مستويات إنتاج الكتاب، ومنها بالطبع مصممو الأغلفة. ومع أننا بالفعل قدماء نسبيًّا في صناعة الكتاب كما قلت سابقًا، لكن الوضع العام والنكوص الاجتماعي وتأخر القراءة وتناقص القراء سمحوا بتشويه تلك الصناعة كما تشوهت صناعات أخرى أو أصابها المرض، وأصبحت «صنعة» الغلاف مرتبطة أكثر بحماس شخصي لممتهنيها، أو لجهات نشر نيّرة تعرف أهميته وتقف وراء تشجيعه على أوقات متقطعة؛ لذلك فإن إنتاج الأغلفة المُحكمة النافذة والناجحة، أو قل الكتب الفارقة شكلًا وموضوعًا في بلادنا هي مناسبة تستحق كل احتفاء وتشجيع.

● ما خطواتك لصناعة الغلاف؟

■ أول خطوة أساسية هي قراءة نص الكتاب، ومع أني عادة ما أدوّن على الورق بعض الخربشات والرسوم لكني أحاول بعدها أن أترك مسافة وقتية بين الانتهاء من القراءة والبدء في العمل على الغلاف... ممكن تسميتها بمرحلة «تخمير» الفكرة، بجعل الذاكرة تتخلص من الحضور الثقيل الأولي للنص، وإبقاء البخار الصافي منه، واستحضار بعض الجوانب القابلة للتحقق البصري بحيث تكون زاوية صائبة ونافذة للتعبير عن روح النص ككل. ساعتها أعمل على تهذيب وصنفرة تلك الفكرة وجعلها مسنونة ولامعة أكثر. وكلما كانت تلك المرحلة مريحة وممتعة بالنسبة لي، يزيد تأكدي بنجاح الفكرة الرئيسة.

● ما رأيك في صناعة الغلاف في بلدان أخرى مثل لبنان؟



أحمد اللباد

المصريون قدماء نسبيًّا في صناعة الكتاب إلا أن الوضع العام والنكوص الاجتماعي وتأخر القراءة سمحوا بتشويه تلك الصناعة

■ زادت دور النشر في كل البلاد العربية، وبالذات الدور الخاصة، وتوسع النشر أفقيًّا فيها، وتغيرت الظروف السياسية، بما كان له كبير الأثر في لبنان، البلد المستقطب والمنتج للمعرفة بنخبته النشطة تأليفًا وترجمة وتحريرًا، ودور نشره الذكية، ومطابعه رفيعة الاحتراف، وهو الذي ظل أيضًا لعقود متمتعًا بحرية سياسية واجتماعية نسبية، لتجتمع كل العوامل كي يكون منفذًا لنشر الكتاب العربي بشكل عام، والكتاب المضطهد في بلاده على الأخص، وجذبت ماكينة نشره كل الكوادر الموهوبة لإنتاج الكتاب من البلاد المجاورة، فرسّخ شروطًا احترافية عالية في صناعة الكتاب، وخرجت من هناك بالذات في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات أغلفة للكتب غاية في الإتقان والحداثة والجمال، وعلى الرغم من الأحداث السوداء التي أنهكت هذا البلد وقطعت تجربته، وانزياح مقام النشر وانتشاره في بلاد عربية عديدة كما ذكرت، وخسارتنا لتلك التجربة العربية الفارقة.. فإن كتبًا ذات أغلفة مثيرة وصنعة دقيقة ما زالت تصلنا أحيانًا من هناك تذكرنا بالزمن الجميل.



صديق محمد واصل
تجريب جسور تحت مظلة التدوير

محمود شاهين ناقد سوري

يعتمد الفنان التشكيلي السعودي صديق محمد واصل في إنجاز أعماله الفنية التشكيلية - التطبيقية، الفراغية- المجسمة، واللوحات- النافرة المسندية، على عدد من الخامات، من بينها: المعادن، والخردة، والألوان، مستخدمًا القص والجمع بوساطة اللحام، أو التلصيق (الكولاج) إضافة إلى الألوان والريشة، وهو ما يجعل أجناسًا مختلفة من الفنون التشكيلية والتطبيقية تأوي إلى عمله، يصعب معها تصنيفه ضمن النحت، أو التصوير، أو الزجاج المعشق، أو تدوير النفايات في الفن، وقد برزت هذه الخاصية بشكل واضح، في اللوحات المسندية التي يجمع فيها بين المعادن والألوان بأكثر من صيغة وأسلوب.



الفنان صديق محمد واصل من مواليد عام ١٩٧٣م. يحمل شهادة بكالوريوس علوم، ثم شهادة دراسة عليا، وهو عضو بأمانة نادي الفنون التشكيلية، وعضو جمعية فناني مكة، وبيت التشكيليين بجدة، وجمعية الفنون التشكيلية في كل من البحرين وعُمان. أول معارضه الشخصية أقامه في محترف الفنون بجدة، وله مشاركات عدة في المعارض الفنية الجماعية السعودية الداخلية والخارجية، وقد حصلت أعماله على جوائز وميداليات عدة ومراكز متقدمة في المسابقات والمعارض الجامعية، إضافة إلى حصوله على براءات تقدير عديدة.

يسعى الفنان صديق محمد واصل في تجربته الفنية إلى تأكيد المقولة التي شاعت مع الدادائيين والمفاهيميين والطليعيين وما بعدهم، التي تؤكد انهيار الحدود بين تقانات العمل الفني التشكيلي، بحيث دخل الرسم على النحت، والتصوير على الحفر، والصورة الضوئية على أجناس الفنون التشكيلية كافة، ثم دخول هذه الفنون مجتمعة على فنون بصرية أخرى، بهدف إغناء وسائط تعبيرها، ثم قيام ظاهرة تدوير النفايات الطبيعية والصناعية، في استنهاض أعمال فنية جديدة في شكلها وأهدافها وقيمها.



يماهي صديق واصل في عمله بين التصوير والنحت والفن التطبيقي

تعدد وسائط التعبير

منذ البدايات الأولى لتجربته الفنية، اشتغل الفنان واصل على هذا التوجه، فأنجز لوحات مسندية من مواد وخامات مختلفة، من بينها: قضبان الحديد، وألواح الصاج والألوان، بأكثر من صياغة وأسلوب وتقنية، كأن يحدد عناصر لوحته بقضبان الحديد، ثم يملأ المساحات التي شكلها بالألوان (كما في تقنية المينا) أو بتعبير آخر: يرسم عناصر اللوحة بقضبان الحديد، ثم يلونها، وهذه العملية لا تقتصر على الأشكال المجردة، وإنما تطول المشخصات كالهيئة الإنسانية، أو بعض أجزاء منها، حيث يقوم بتثبيتها في ركن من أركان اللوحة، لتبدو بعدها كأنها لوحة نحت نافر، منجزة بالحديد والألوان، تتماهى فيها خصائص الرسم والتصوير والنحت والحرفة، وفق معالجتين اثنتين: الأولى يتعمد فيها وضع تصور سابق لعناصر اللوحة وتكوينها، ثم ينجزها بطريقة القص والتجميع والتثبيت بوساطة اللحام أو التلصيق. والثانية يوظف فيها خردة ومخلفات صناعية، إلى جانب القضبان، لاستنهاض عمارة اللوحة التي يُضيف إليها الألوان بعد الانتهاء من عملية البناء.

العملية نفسها، تتكرر في الأعمال الفراغية المجسمة التي يبنيها من القضبان وصفائح الصاج، أو من الاثنتين معًا، ومن قطع الخردة والمسامير وما تلفظه الصناعات والآلات من قطع استهلكت أو أعطبت وتحولت إلى نفايات، ولكي يُوحد ألوانها، يقوم بطلائها أو أكسدتها أو تركها للزمن ليقوم بهذه المهمة.

تكوينات حرة وقيم فنية متفاوتة

لا يتعمد الفنان صديق محمد واصل في تشكيلاته الفراغية، تقديم حالات مشخصة، تشير إلى هيئة إنسانية، أو حيوانية، أو طبيعية، وإنما يترك العنان ليده لتستنهض ما يريد من التكوينات التي لا ترمز لأشياء محددة، أو تعبر عن فكرة واضحة ومقروءة، وإنما هي عبارة عن أشكال مبسطة وعفوية تارة، ومعقدة وكثيفة العناصر تارة أخرى، لكنها في الحالتين، عفوية وتلقائية وغير مدروسة في بعديها التشكيلي البنائي والتعبيري الدلالي. هذه السمة أو

الخاصية، تنسحب على اللوحات المسندية والتكوينات الفراغية، وهو ما يجعل نتائجها شديدة التباين كسوية فنية، وكقيمة تشكيلية وتعبيرية.

من المؤكد أن البحث الدائم عن وسائل تعبير جديدة، والجمع بين أكثر من مادة وخامة وتقنية في إنجاز العمل الفني، طموح مشروع لكل فنان، ما دامت الغاية منه إغناء الحالة التشكيلية، وحاصل تحصيل لها، الحالة التعبيرية القادرة على وضع المتلقي في أقصى حالة ممكنة من التأثر والتفاعل مع ما يُشاهد، وربما هذا ما أراد الوصول إليه الفنان واصل، عندما لجأ إلى استخدام القضبان الحديدية، وبقايا الآلات والخردة والصفائح والمسامير... وغير ذلك من النفايات الصناعية، في تشكيل سطح لوحاته المسندية، وكُتَله الفراغية التي تتماهى فيها العناصر التشخيصية المختزلة والمُبسطة كنسب ومعالجة، والعناصر المجردة التي أراد الفنان من خلالها، تأكيد حالة تعبيرية إنسانية محددة، وإبرازها تصريحًا وتلميحًا وترميزًا، لكن النجاح يجافيه في معظمها، خصوصًا عندما يسهب في حشد العناصر والألوان في منجزه الفني، ويترك لخطوطه وقضبانه حرية الحركة في الاتجاهات كافة، وبشيء من التنوع غير المدروس، لا في إيقاعه الشكلي، ولا في إيحاءاته ودلالاته، وهو الأمر الذي يؤدي إلى خلق حالة تشكيلية صاخبة الأشكال والألوان، تستفز بصر المتلقي وتُنفره منها، لكثرة ما تحمل من شغب، بدل أن تقوم باستدراجه وجذبه إليها، ومحاورة







بصيرته بالمعاني والأفكار التي تحملها.

بدايات واعدة

من جانب آخر، تفتقد أعمال الفنان واصل التي شكلت مرحلة انطلاق تجربته الفنية، إلى الوحدة في المعالجة، والتوافق في الخامات والمواد، ما يؤكد أنه ينفذ أعماله، بكثير من التلقائية غير الخاضعة لأي نوع من التشذيب والدراسة والتنظيم، وهذه الضوابط الثلاثة، يمكن أن تأخذ طريقها إلى معمار العمل الفني، من دون تعمد أو قصد من جانب أي فنان، بعد الخبرة الطويلة، والممارسة المستمرة، وبشكل عفوي، وهو ما لم يتوافر للفنان محمد واصل، في بداية دخوله عوالم الفن التشكيلي، لكن أعماله الأخيرة حقق فيها كثيرًا من هذه المقومات، فبدت أكثر تنظيمًا وتوافقًا ودراسة.

مثال ذلك عمله الذي نفذه من كتل مصمتة من الصاج، تموضعت في قاعدة العمل والكتلة التي يحملها الشخص فوق رأسه، بينما نفذ الشخص من المسامير والبراغي والقضبان الصغيرة المقصوصة والملحومة. واللوحة النافرة التي حطم فيها هندسية إطارها، بإضافة أجنحة لها من المعدن ترد على الشخص الموجود داخلها تقنية ولونًا ومعالجةً. ولوحة أخرى نافرة كبيرة الحجم، نوع في أحجامها وأشكال الخردة التي استعملها في تشكيلها، بحيث وازن بين السطوح والكتل المبسطة والحاشدة بالعناصر.

بعدها انتقل الفنان واصل، لاستخدام الكراسي وإضافة الإنسان إليها. ثم أدخل الشبك، والعلب الفارغة الملونة، وأشياء أخرى بنى فيها لوحات جدارية حاشدة بالعناصر والألوان. ثم زاوج بين الحديد والخردة ومواد صنعية وطبيعية (بلاستيك، خشب، عجلات دراجة، زُمانات، مسننات صناعية) وفي أغلب هذه الأعمال، ظل مسكونًا بهاجس التجريب المفتوح والعفوي، مستعينًا بحشد كبير من العناصر تارةً، وتارة أخرى، يقصر العمل على عنصرين اثنين (قطعة خشب ويد، قطعة خشب وأسلاك) كما جمع بين عناصر مصنوعة: إبريق معدني، أو متوازي مستطيلات يحيطه بالخردة، ويشير في واجهته إلى ملامح وجه إنساني. هذا العمل تحديدًا، وبقليل من إعادة تنظيمه وتخفيف عناصره، يمكن أن يتحول إلى نصب تذكاري يزين إحدى الساحات والدوارات.



على الرغم من سطوة شخصية النحات على الفنان، فإنه يميل أحيانًا إلى التعبير بالألوان

لا شك أن تجربة الفنان صديق محمد واصل ثرية ومجتهدة وذات شخصية متميزة، لكنها لا تزال متأرجحة السوية الفنية والتعبيرية، وهو ما يستدعي منه الوقوف مطولًا عند العناصر التي يستخدمها في تنفيذها، ودراسة مدى توافقها، والتقليل ما أمكن منها، وتأكيد التكوينات الفراغية المتماسكة والمتوازنة والسليمة الارتكاز، وتوافقها كتلةً وفراغًا، إضافة إلى الحركة المدروسة في واجهات العمل الفني الفراغي الست، والاهتمام والتركيز على الحالة التعبيرية العامة للعمل الفني الذي ينداح من بين أصابعه، سواء انضوى في لوحات نحت نافرة، أو غائرة، أو مسطحة، أو نهض في عمارة تكوين كامل التجسيم يجب أن يكون: مدروس الحركة من واجهاته الست، متوازن الارتكاز ومستقرًّا، مترابط العناصر والكُتَل، متناغم الألوان والملامس (التكنيك)، ومتوافقًا مع الفراغ المحيط به.





أشرف بزناني: المصورون السرياليون يعدون أنفسهم فلاسفة وليسوا منتجين آليين للصور

حوار: **محمد نجيم** كاتب مغربي

يرى المصور المغربي والعالمي أشرف بزناني، الذي تُوّج بالعديد من الجوائز العالمية الرفيعة، أن اهتمامه انصب أكثر على التصوير المفاهيمي ذي التعبير السريالي والغرائبي الخارج عن المألوف، بعد عمله طويلا في التصوير الفوتوغرافي لكل ما هو مألوف وكلاسيكي كتصوير الطبيعة والتصوير المقرب.

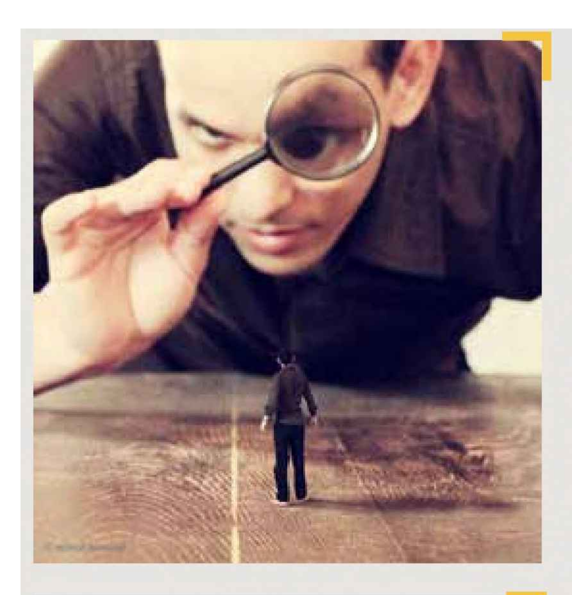
يحدثنا أشرف بزناني في هذا الحوار لـ«الفيصل» عن مفهوم التصوير السريالي، وعن دور التقنية الرقمية في بلورته، والبُعد الفلسفي الكامن وراء كل صورة، ولماذا تأخر هذا النوع من الفن أو غاب طويلا عن عالمنا العربي، على الرغم من نشأته في باريس في عشرينيات القرن العشرين. كما يُطلعنا على معوقات انتشاره في العالم العربي وعن المنغصات التي تعوق التذوق العربي لكل ما هو غريب وحديث ومختلف، وعن الأمل في ذيوعه بعد تخصيص جوائز عربية سخية، أبرزها جائزة حمدان بن محمد بن راشد آل مكتوم الدولية للتصوير، وجائزة ناشيونال جيوغرافيك في أبو ظبي.

إلى نص الحوار:

• هل يمكن أن تعطي للقراء فكرة شاملة وموسعة عن التصوير الضوئي السريالي ومفهوم الغرائبية فيه وقيمة هذا الفن في العالم؟

■ التصوير السريالي أكثر أنواع التصوير الفوتوغرافي إبهارًا وتفردًا، وعلى الرغم من اختلافه التام عن الأنواع الأخرى، فإنه يظل أميز الأنواع أجمع. إن التصوير السريالي غالبًا ما يتم استخدامه لتصوير فكرة يُمعن المصور في تفاصيلها مستخدمًا مشاعره وعواطفه الفياضة ليضفي للصور ما يعبر عن تلك المشاعر عن طريق التعديل على الصور أو تشويهها، أو هو كل صور غريبة أو خارجة عن العادة والمألوف. بدأت الحركة السريالية سنة ١٩٢٤م من فرنسا على يد الشاعر أندريه بروتون معتمدًا في ذلك على كلمة سريالية التي نحتها مواطنه غيوم أبولينير سنة ١٩١٧م. وسرعان ما انتشرت في أوربا وحول العالم. وضمت كتّابًا وشعراء ورسامين كسالفادور دالي ورينيه ماغريت وبابلو بيكاسو.

احتلت الصورة السريالية مكانة محترمة ضمن أنشطة الحركة مع الفنانين مان راي وموريس تابار اللذين استخدما تقنيات التعرض المزدوج والطباعة المركبة والمونتاج والتشمس بشكل صارخ في أعمالهم الفوتوغرافية، وهو ما جعلها تجمع بين الحقيقة ونقيضها. وشكلت الصورة شكلًا من أشكال الفن السريالي؛ لأن الكاميرا تلتقط صورًا غريبة وغير واقعية بمحض المصادفة في كثير من الأحيان. ومع التطور التقني وظهور آلات التصوير الرقمية وبرامج التعديل على الحاسوب صار من السهل التلاعب بالصور والتفنن في تركيبها بالاعتماد على التجهيزات المبتكرة والمعدة مسبقًا. وهنا يمكن الحديث عن الفوتوغرافيا السريالية المعاصرة كتيار متجدد مواكب للتقنية الرقمية التي تمده بكل الوسائل المساعدة على الابتكار والإبداع.



التصوير السريالي أكثر أنواع التصوير الفوتوغرافي إبهارًا وتفردًا

المصورون السرياليون يرون أنفسهم مفكرين وفلاسفة، وليسوا منتجين آليين للصور باستخدام ميكانيزمات الكاميرا التي تقتصر على كبسة زر، مبرزين أن السريالي هو صاحب رسالة يرغب في إيصالها عن طريق الصورة، بحيث يعمل وفق خطة لتنفيذ كل عمل بالطريقة التي تعطي الرسالة قوة ووضوحًا لعين المتلقي، صور ذكية ومثيرة للفكر وللخيال، ويمكن إنتاجها أو ابتكارها بواسطة الحاسوب باستخدام برامج خاصة للتعديل على الصورة والتغيير فيها. فقبل كل عمل يستحضر مفهومًا معينًا بعد بحث معمق، ويحضر لالتقاط الصورة التي تناسب هذا المفهوم، وهنا يعمل الخيال على تطوير الفكرة التي يمكن تنفيذها بمساعدة برامج التعديل والدمج على الحاسوب. كما أن لكل صورة رسالة مرتبطة بها تؤثر في الفكر بشكل مباشر، بلغة بصرية فريدة تعكس المعرفة الرصينة بعمق الفكرة المراد نقلها من خيال ولا وعي الفنان إلى واقع المتلقي.

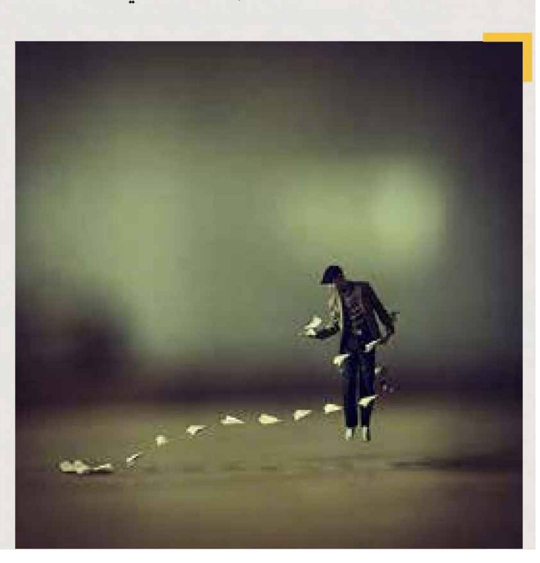
بدايات غير مشجعة

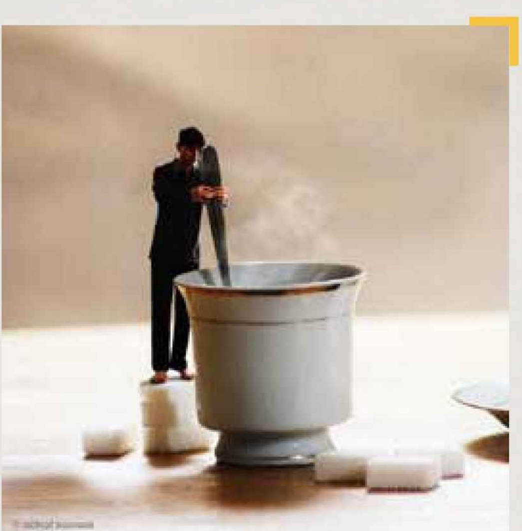
• شاركت بأعمالك التصويرية في عدد كبير من المعارض العربية والعالمية وظهرت أعمالك على أغلفة عدد من المنابر الواسعة الانتشار في الولايات المتحدة الأميركية وفرنسا وألمانيا واليابان. كيف يتلقى المهتم بالتصوير الضوئي أعمالك. وما أبرز المعارض التي شاركت فيها؟

■ لم تكن البدايات مشجعة كثيرًا على خوض هذه التجربة الطويلة والممتعة، فلم تكن أعمالي الفنية تلقى اهتمامًا كبيرًا لدى الجمهور؛ لأنه اعتاد على مشاهدة الصور التي يسهل قراءتها واستهلاكها سريعًا مثل صور الطبيعة والبورتريهات، وككل منتوج جديد أو متجدد كان لزامًا العمل على الترويج له بصيغ مختلفة لجلب المهتمين والمتخصصين إليه. الذوق يختلف حسب المتابع، فما أراه جميلًا لا يراه غيري كذلك بالضرورة، لكن في كثير من الأحيان، الغرابة في الصورة الفوتوغرافية تجعلها مميزة وجميلة ويجمع الكل على ذلك بالنظر لتفردها، وهذا ما حدث معي.

الآن تلقى هذه الأعمال البعيدة من الواقعية نجاحًا كبيرًا في أوربا وأميركا بين مقتني التحف الفنية، الذين لا يترددون في طلب نسخ أصلية من هذه الإنتاجات







السريالية، التي تكلفني الوقت الطويل والبحث المستمر في خزائن الأحلام والفانتازيا بمخيالي من أجل الحصول على تركيبة مبتكرة، تخدع المشاهد من النظرة الأولى، وتشده إليها لمدة طويلة وهو يحاول فك شفراتها المعقدة أحيانًا والمستحيلة أحيانًا أخرى. فجُلّ أعمالي لا تحمل إلا عنوانًا لها من كلمة أو اثنتين من دون تفسير معمق وواضح لمحتواها، وهذا يجعلها عصية على التفسير ومفتوحة على كل التأويلات حسب المرجعية الفكرية للمتلقي، الذي أفرض عليه السباحة طويلًا في عمق كل لوحة وتوظيف كل ما أمكنه من خبرات، واستثمار مكتسباته لحل طلاسمها، من دون أن أقدم له مفاتيح هذا الحل.

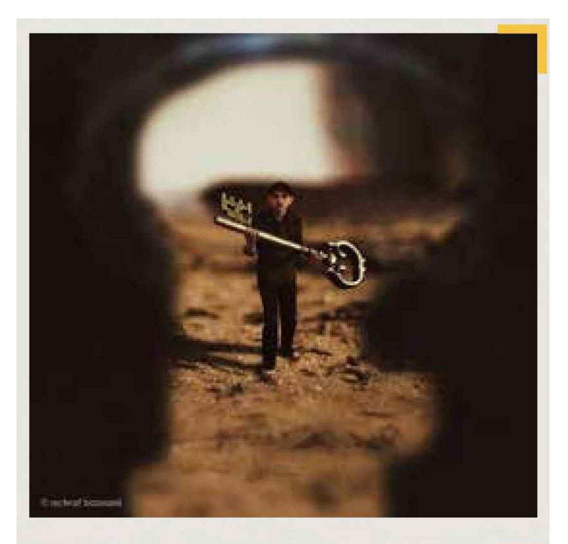
من هنا يمكن الجزم بأن التصوير الرقمي يستفيد من التقنية من أجل توليد عمل فني مبتكر وجديد ويحمل صفات جمالية راقية. فمهما اختلفت الوسائل والتسميات والتوجهات الفنية، يبقى المبدع، رسامًا أو مصورًا يستخدم الأدوات المتاحة ليعبر بها عن نفسه وروحه المتجددة.

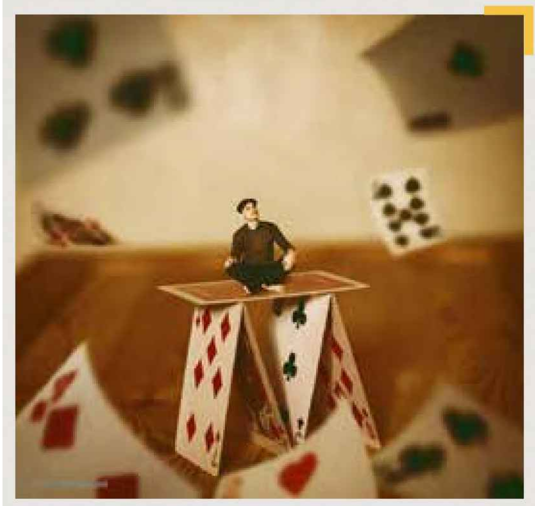
أما الشق الثاني من السؤال، فأبرز المعارض التي شاركت فيها هي: معرض مؤسسة see me بمتحف اللوفر بباريس (٢٠١٥م)، ومعرضي الفردي «عالمي الصغير» بمراكش (٢٠١٥م)، وصالون الصورة الإفريقية بأبيدجان، ساحل العاج (٢٠١٦م)، ومعرضي الفردي «داخل أحلامي» بـرواق مؤسسة محمد السادس بالرباط، ومعرض السريالية الدولية الآن بالبرتغال (٢٠١٦م)، ومعرض نوردارت بألمانيا (٢٠١٧م)، ومهرجان الصورة الإفريقية بنيويورك (٢٠١٨م)، ومتحف الفن الحديث بسانتياغو بالشيلي، وغيرها الكثير... كل هذه المعارض ساهمت في رفع القيمة الجمالية لأعمالي الفنية لدى المهتمين حول العالم، وفي شد انتباههم للسريالية العربية التي صارت تقارع الرواد الأوربيين والأميركان على وجه الخصوص.

صور بلا حدود

• معروف عن الفنان أشرف بزناني أنه «صيّاد ماهر» للجوائز العالمية؛ حدثنا عن أهم الجوائز التي فزت بها، وما المعايير التي تُقيّم بها الأعمال الفائزة؟

■ الجوائز المختلفة التي حصلت عليها في المناسبات العديدة شكلت لي حافزًا كبيرًا لمزيد من العطاء والاستمرار في تجديد تجربتي الفنية من أجل الرقي بها إلى مستويات أعلى وأكثر تفردًا، كما شجعتني على الالتزام بالمذهب السريالي فيها لتعزيز مكانتي ضمن لائحة الرواد في هذا الصنف من التصوير، ومن أهم هذه التتويجات المرتبة الأولى في مسابقة نظمتها مؤسسة «بي تو زون» السويسرية المتخصصة في الأنشطة الرقمية، ووسام الاستحقاق في المهرجان الدولي للصورة بسيدني بأستراليا، ودرع الفن العالمي اليوم بألمانيا، وفضية مسابقة مئة مصور عربي، وفضية مسابقة باريس للتصوير الضوئي، ودرع يوليوس قيصر الذي تمنحه الأكاديمية الدولية للفن بإيطاليا.





أعمالي تحمل عنوانًا من دون تفسير معمق وواضح لمحتواها، وهذا يجعلها مفتوحة على كل التأويلات

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



زكي الميلاد
كاتب سعودي

رؤيتان متصادمتان تجاه الغرب بين طه حسين وجلال آل أحمد

حدثت في سيرة الأديبين المصري والإيراني المعاصرين ظاهرتان متشابهتان في الشكل، ومتغايرتان في المضمون، ومتصلتان في النطاق. ظهر التشابه بين هاتين الظاهرتين في ناحية جنس الكتابة متمثلًا في نمط التقرير، وظهر التغاير في ناحية الموقف متجسدًا تجاه الغرب والثقافة الغربية، أما الاتصال فظهر في ناحية نطاق التعليم في البلدين مصر وإيران. وتعلقت هاتان الظاهرتان في مناسبتين مختلفتين بأديبين شهيرين هما: طه حسين (١٣٠٦-١٣٩٣هـ/١٨٨٩-١٩٧٣م) في مصر، وجلال آل أحمد (١٩٢٣-١٩٦٩م) في إيران.

الظاهرة الأولى بدأت سيرتها حين انتدبت وزارة المعارف المصرية طه حسين لتمثيلها في مؤتمر اللجان الوطنية للتعاون الفكري المنعقد في باريس صيف ١٩٣٧م، وانتدبته أيضًا في المدة نفسها وفي المكان نفسه الجامعة المصرية لتمثيلها في مؤتمر التعليم العالي.

في هذه الرحلة قضى طه حسين في باريس شهرًا أو نحو شهر، شهد فيها مؤتمرات وأنشطة أخرى، واصفًا حاله في هذه المؤتمرات بالطالب الذي يختلف إلى الدروس والمحاضرات في مواظبة ونظام، سمع فيها آراء، وشهد فيها أشياء، أثارا في نفسه خواطر وأمالًا لم يَرَ بدًّا من تسجيلها.

بعد عودته إلى مصر كان على طه حسين أن يرفع تقريرين إلى الجهتين اللتين انتدبتاه: الوزارة والجامعة، يعرض فيهما ما رأى في المؤتمرين المذكورين، مستسهلًا هذه المهمة، لكنه لم يرفع شيئًا من هذا القبيل، معتبرًا أن ظروف الحياة السياسية في مصر آنذاك قد صرفت الوزارة والجامعة عن قراءة التقارير وحفظها، وصرفته هو كذلك عن تنميقها وتدبيجها، مقدرًا أن هناك شيئًا أكثر خيرًا من كتابة تقرير قد يقرأ ويؤخذ به أو لا يلتفت إليه، قاصدًا إنجاز ذلك الوعد الذي قدمه إلى الشباب الجامعيين ولم يظهرهم عليه، مصورًا أن إنجاز هذا الوعد سيكلفه من الوقت والجهد أكثر مما يكلفه كتابة تقرير أو تقريرين، لكنه سيكون أكثر فائدة وأعم نفعًا.

قد وفى طه حسين بوعده وأنجز بدل التقريرين كتابًا مستفيضًا ومثيرًا متشبهًا بهيئة التقرير، هو كتاب: (مستقبل الثقافة في مصر)، الصادر سنة ١٩٣٨م، مقدمًا عن هذا الكتاب صورتين متفارقتين محتملتين، لا يدري أيتهما الصورة الراجحة، فلعل كله أو بعضه يقع موقعًا حسنًا من بعض الذين إليهم أمور التعليم، ويأخذون بعض ما فيه من رأي. أو لعل كله أو بعضه يقع موقعًا سيئًا من بعض الناس، وينقدونه ويثيرون حوله جدلًا خصبًا يجلي وجه الحق في كثير من الأحيان.

في هذا الكتاب قدّم طه حسين تصورًا خطيرًا وصادمًا، رابطًا مستقبل الثقافة في مصر بالالتحاق بأوربا، راجعًا إلى التاريخ القديم مفككًا علاقة مصر بالشرق ومجسرًا علاقتها بالغرب، متسائلًا: أمصر من الشرق أم من الغرب؟ قاصدًا الشرق والغرب الثقافيين لا الجغرافيين، معتبرًا أن من السخف الذي ليس بعده سخف اعتبار مصر جزءًا من الشرق، واعتبار العقلية المصرية عقلية شرقية كعقلية الهند والصين، جازمًا بأن مصر كانت دائمًا جزءًا من أوربا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٥٥٥٥٠٤ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4555504 Fax: 00966 11 4659993